Université de Montréal

Structures spatiales dans la pensée religieuse grecque de l'époque archaïque. La représentation de quelques espaces insondables: l'éther, l'air, l'abîme marin

par Gabriela Petrisor (Cursaru)

Département d'Histoire
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiae Doctor (Ph. D.)
en histoire

mai 2009

© Gabriela Petrisor (Cursaru), 2009

Université de Montréal

Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée

Structures spatiales dans la pensée religieuse grecque de l'époque archaïque. La représentation de quelques espaces insondables: l'éther, l'air, l'abîme marin

présentée par

Gabriela Petrisor (Cursaru)

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Christian Raschle (Université de Montréal)
président-rapporteur

Pierre Bonnechère (Université de Montréal)
directeur de recherche

Benoît Castelnérac (Université de Sherbrook)
membre du jury

Catherine Collobert (Université d'Ottawa)
examinateur externe

Brad Loewen (Université de Montréal)
représentant du doyen de la FÉSP

Résumé en français

Structures spatiales dans la pensée grecque religieuse de l'époque archaïque. Les représentations de quelques espaces insondables: l'éther, l'air, l'abîme marin

Cette thèse se propose d'étudier les façons dont la pensée et l'imaginaire grec de l'époque archaïque se représentaient quelques pans du réel qui ne se laissaient jamais voir ni atteindre: l'éther, l'air et l'abîme marin. Vu le caractère insondable de ces espaces, l'imagination et l'abstraction se sont ingéniées à les appréhender par un discours spécifique et à les intégrer dans le système de connaissances et de croyances propre à l'époque en leur assignant une place dans le système de l'univers, en les rattachant à une hiérarchie de l'ordre cosmologique, en leur donnant une forme, en classant leurs objets et en les rapportant aux modèles du monde connu, en les aménageant par les moyens les plus divers. Une étude des formes d'expression de la pensée grecque archaïque, autant littéraires qu'iconographiques, permet de cerner les diverses formes de représentation des domaines inaccessibles et les modèles d'organisation spatiale issus de ce type de pensée. Grâce à la dialectique particulière qui ressort du rapport entre espace et mouvement, cette thèse se propose également d'interroger le corpus des sources grecques archaïques sous des angles jusqu'ici peu explorés: comment maîtrise-t-on l'espace par les déplacements physiques en dehors des parcours terrestres? Comment les schémas du mouvement dans l'espace se sont-ils forgés? Comment les dichotomies issues de la logique spatiale archaïque (haut/bas, droite/gauche, est/ouest, en deça/au-delà, etc.) influent-elles sur la structuration spatiale? Quelles espèces d'espace révèlent les déplacements à travers les différents niveaux du monde, que ce soit ceux des dieux, ceux des mortels et d'autres entités, forces physiques et substances privilégiées dans le commerce avec le divin et le monde d'en haut? Ces analyses mettent en valeur les façons dont l'imagination et l'abstraction plutôt que l'expérience vécue ont contribué, à leur façon, à structurer l'espace et à forger l'image du monde comme κόσμος, monde mis en ordre et soumis autant aux lois physiques qu'aux lois divines.

Mots clés:

Histoire des mentalités (Antiquité grecque); Grèce archaïque; religion grecque; espace et temps; logique spatiale; imaginaire mythico-poétique; mouvement; éther; air; abîme marin.

Résumé en anglais

Spatial Structures in the Religious Thought of Archaic Greece. Representations of some fathomless spaces: the ether, the air, the depths of the sea

The present dissertation aims to study the ways in which archaic Greek thought symbolically came to grips with three elements of physical reality, which can never be thoroughly accessed by humans: the ether, the air, and the marine abyss. Due to the rather fathomless character of the different spaces underlying these elements, human imagination and abstract thought endeavored to apprehend them through a specific discourse and system of knowledge and beliefs. Both this discourse and its inherent epistemological system were specific to the abovementioned historical period. They assigned the spaces in question a place in the universe via a hierarchy of the cosmological order. Thus, these spaces acquired a definite shape, while their contents have been classified and connected with patterns of the known world, while being combined in multifarious ways. In my doctoral work, I argue that it is possible to define the various forms of representations of such inaccessible domains of being, together with the patterns of their spatial organization, by paying close attention to the manner in which the archaic Greek thought expressed itself through literature and iconography. Drawing on the particular dialectic that pertains to the relation between space and movement, this thesis wishes to analyze the corpus of ancient Greek sources from multiple vantages which so far have been only vaguely explored. To exemplify, I shall tackle the way, in which space is understood in view of journeys other than terrestrial. I also discuss how certain paradigms of movement in space have emerged in this regard. Another question I shall answer concerns the manner, in which certain dichotomies of archaic logic related to space (up/down, right/left, east/west, within/beyond, etc.) have influenced the structuring of space. With that in mind, I expand upon the issue of the types of spatiality revealed through the journeys across the different levels of the world, namely the journeys of the gods, mortals, and other forces involved in the human interaction with the divine and any other superior region. These analyses will jointly show that the philosophical structuring of space and the emergence of an image of the world understood as κόσμος – i.e., as a world ordered by and obeying both physical and divine laws – are the result of imagination and abstract reflective efforts rather than subjective experience.
Keywords: Cultural Studies (Greek Antiquity); Archaic Greece; Greek Religion; space and time; spatial logic; mythic and poetic imagery; movement; ether; air; marine depths.

Table des matières

Liste des figures viii
Liste des abréviations xi
Introduction 1
Chapitre I 14
L'Olympe intra muros. Déplacements des dieux à l'intérieur de l'enceinte olympienne.... 14
I. 1. Sources littéraires 14
I. 2. Les Douze Dieux dans les représentations iconographiques. 18
I. 3. Conclusions 23
Chapitre II 29
Déplacements des dieux à travers l'éther 29
II. 1. En char 30
II. 1. 1. μάστιξεν δ' ἐλάαν: τὼ δ' οὐκ ἄκοντε πετέσθην. 30
II. 1. 2. D'autres déplacements divins transéthériens en char: Hélios et Séléné. 33
II. 1. 3. D'autres exemples. 42
II. 1. 4. Qui est l'agent des déplacements divins transéthériens en char? 49
II. 2. Déplacements transéthériens en vol sans char 59
II. 2. 1. Déplacements des messagers divins. 59
II. 2. 1. 1. D'*Iris* à l'*iris*. 59
II. 2. 1. 2. Hermès 69
II. 2. 1. 3. D'*Oneiros* à la race d'*oneiroi*. 78
II. 2. 2. Schémas des déplacements des messagers divins à travers l'éther. 88
βάσκ' ἴθι…/ βῆ δὲ… 89
βάσκ' ἴθι…/ ὦρτο (ὄρνυμι). 93
βάσκ' ἴθι…/ πέτομαι. 93
ἀλλ' ἴθι.../ ἐκκατεπᾶλτο (ἐκκατεφάλλομαι). 96
II. 2. 3. D'autres messagers divins. 99
II. 2. 3. 1. Les aigles. 99
II. 2. 3. 2. Les colombes. 114
II. 3. Exceptions. Dieux jetés du ciel. 122

II. 4. Substances transéthériennes. 129
II. 4. 1. La fumée. 129
II. 4. 2. Les plantes aromatiques et l'encens brûlé. 139
II. 4. 3. Les parfums. 146
II. 4. 4. La rosée. 155
II. 4. 5. Les sons. 180
II. 5. Conclusions. 187
Chapitre III 196
Déplacements des dieux dans les airs 196
III. 1. Schémas des déplacements aériens des dieux. 197
III. 1. 1. Au milieu ou parmi les nuages… 197
III. 1. 2. Vêtus d'une vapeur… 202
III. 2. Conclusions. 204
Chapitre IV. 209
Détour sur la terre: comment s'y déplacent les dieux ? 209
IV. 1. Le voyage d'Apollon, à pied, entre la Piérie et Crisa 210
Chapitre V. 230
Les ascensions des mortels vers le ciel 230
V. 1. Les ascensions en corps vivant. 233
V. 1. 1. L'enlèvement de Ganymède et son transport à travers l'éther. D'autres enlèvements par la voie de l'air. 233
V. 1. 2. L'ascension manquée de Bellérophon. 250
V. 1. 3. Les chutes des mortels du ciel : Ixion, Endymion, Tantale. 259
V. 2. Ascensions en esprit et/ou corps. 271
V. 2. 1. Les périples aériens des sages grecs. 271
V. 2. 2. L'ascension vers le ciel dans le *Proème* de Parménide 301
Chapitre VI 333
L'espace liminal entre l'air et la mer 333
VI. 1. Sources littéraires. 334
VI. 2. Sources iconographiques. 338
VI. 3. L'espace physique entre l'air et la mer. 346
VI. 4. Figures hybrides: les oiseaux aéro-aquatiques, les chevaux et les navires. L'hybridation des formes de motricité. 350

VI. 5. L'intervalle spatial entre l'air et la mer, d'après le modèle cosmologique de l'axialité atlantéenne. 362

VI. 6. L'espace liminal *betwixt and between* l'air et la mer: un espace chargé de connotations religieuses. 367

Chapitre VII 375

L'abîme marin 375

VII. 1. γηθοσύνη δὲ θάλασσα διίστατο: La mer en liesse lui ouvre le passage..... 381

VII. 2. ἔνθα δέ οἱ κλυτὰ δώματα βένθεσι λίμνης: structures spatiales aménagées dans l'abîme marin. 390

VII. 3. Excursus cosmogonique. 404

VII. 3. 1. Styx et les sources de la Vérité. 416

VII. 4. Résidents de l'abîme marin. 422

VII. 4. 1. Déesses de l'abîme. 423

VII. 4. 2. Les Vieux de la Mer. 430

VII. 4. 3. Triton. 433

VII. 4. 4. Les dauphins. 438

VII. 4. 5. Le corail. 450

Conclusions 463

Appendice I: Πομπή: déplacement rituel et aménagement de l'espace processionnel..... 484

Appendice II: Échos des images de l'arrivée ou du départ des dieux en char 494

Appendice III: Tableau des déplacements en vol d'Iris 514

Appendice IV: Le problème des chaussures ailées d'Hermès. 518

Appendice V: Déplacements transéthériens des dieux non messagers. 537

Appendice VI: Les fleuves, tombés du ciel? 557

Appendice VII: Tableau des enlèvements des mortels dans les airs ou à travers l'éther ... 561

Appendice VIII: Le vol de Dédale et d'Icare. L'ascension de Phaéton 563

Appendice IX: Le Grand Nord et d'autres espaces équivalents des confins – des espaces liminaux 590

Appendice X: Entre l'air et la surface de la mer- espace des épiphanies divines 608

Appendice XI: Le voile d'Ino-Leucothéa. 636

Appendice XII: Îles flottantes. 645

Bibliographie 660

Liste des figures

(1). Marche processionnelle des dieux. Bas relief sculpté sur la paroi Ouest, dans la chambre A du sanctuaire de Yazilikaya, env. 1200 av. J.-C. (= *LIMC su.* Dodekatheoi, no. 2).

(2). «Aphrodite» en char sans roues. Statuette en bronze servant de support d'un miroir, provenant de l'Acropole, 1re moitié du Ve s. (= A. de Ridder, *BCH* 22 (1898), pl. I).

(3).Déesse inconnue en char sans roues. Statuette en bronze servant de support d'un miroir, provenance inconnue, env. Ve s. av. J.-C., Londres, British Museum, no. 493 (= A. de Ridder, *BCH* 22 (1989), pl. III).

(4). Iris entre deux spectateurs. Amphore attique à f. n. (B), 575-525 av. J.-C., Londres, Market, Sotheby's: XXXX7458 (= Beazley Arch., no. 7458).

(5). Iris ailée (Niké?) courant. Lécythe attique à f. n., 575-525 av. J.-C., Copenhague, Musée National: 5181 (= Beazley Arch., no. 10744).

(6). Iris (Niké?) agenouillée entre des yeux. Coupe attique à f. n., 550-500 av. J.-C., Orvieto, Museo Civico, Coll. Faina: 2589 (= Beazley Arch., no. 8050).

(7). Iris entre des yeux. Col d'une amphore attique à f. n. (B), 550-500 av. J.-C., Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum: 86.AE.77 (= Beazley Arch., no. 9094).

(8). Iris avec le caducée et des tablettes entourées d'un ruban. Lécythe attique à f. n. du Peintre Diosphos, 525-475 av. J.-C., Paris, Musée du Louvre: MNB912 (= Beazley Arch., no. 6557).

(9) et (10). Hypnos et Thanatos transportant le corps de Sarpédon (A), Eos transportant en vol le corps de Memnon (B). Amphore attique à f. n. attribuée au Peintre de Diosphos, 525-475 av. J.-C., New York, Metropolitan Museum: 56. 171. 25 (= Beazley Arch., no. 305529).

(11). Le transport du corps d'Achille par-dessus la mer. Amphore à f. n. attribuée au Groupe de Léagros, 540 av. J.-C. ou 525-475 av. J.-C., Londres, British Museum B 240 (= Beazley Arch., no. 5).

(12). Le couloir aérien réservé à la circulation des dieux dans l'air, par-dessus la mer.

(13). Athéna au ras des flots. Olpé attique à f. n. de Camiros, datant de 520-500 av. J.-C. (= *LIMC su*. Athéna, no. 61).

(14). Europe sur le taureau, au ras des flots.

(a). Amphore à f. r. de type C, 500-450 av. J.-C., Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage 601 (ST 1637) (= Beazley Arch., no. 202453).

(b). Peliké attique à f. r. provenant de Sicile (Monte Saraceno?), 500-450 av. J.-C., Agrigento, Museo Archeologico Regionale: 1319 (= Beazley Arch., no. 202588).

(c). Hydrie attique à f. r. provenant de Libye, 400-300 av. J.-C., Londres, British Museum: E 231 (= Beazley Arch., no. 6722).

(15). Éros ailé volant au-dessus de la mer.

(a). Coupe attique à f. r., 525-475 av. J.-C., Florence, Museo Archeologico Etrusco: 91456 (= Beazley Arch., no. 200931).

(b). Pyxis attique à f. r., 425-375 av. J.-C., Musée National de Copenhague: 3883 (= Beazley Arch., no. 10745).

(16). Char fendant les flots. Oinochoé à f. r. provenant de l'agora d'Athènes, Musée de l'Agora d'Athènes: P 15844 (= Beazley Archive, no. 524).

(17). Poséidon chevauchant un cheval de mer ailé volant au ras des flots. Lécythe attique à f. n. attribué au Peintre d'Athéna, 525-475 av. J.-C., Munich, Antikensammlungen: J361 (= Beazley Arch., no. 390492).

(18).Nérée assistant au combat entre Thétis et Pélée. Péliké attique à f. r., 550-500 av. J.-C., Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage: B1574 (= Beazley Arch., no. 200105).

(19).Nérée assistant au combat entre Thétis et Pélée. Amphore attique à f. n., Munich, Antikensammlungen: 1542 (= Beazley Arch., no. 6211).

(20). Procession en l'honneur d'Apollon. Amphore tyrrhénienne à f. n. de Caeré, 575-525 av. J.-C., Paris, Louvre: E842 (= *CVA* 1 III Hd pl. 4, 2).

(21). Procession. Amphore tyrrhénienne de Caeré, 575-525 av. J.-C., Paris, Louvre: E843 (= *CVA* 1 III Hd pl. 4, 1. 9).

(22). Dionysos sur un navire monté sur roues. Skyphos attique à f. n. (A) provenant de Sicile, attribué au Peintre de Thésée, 500-450 av. J.-C., Londres, British Museum: B79 (= Beazley Arch., no. 4319).

(23). Dionysos sur un navire monté sur roues. Skyphos attique à f. n. (A) provenant de Bologne, 525-475 av. J.-C., Bologne, Museo Civico Archeologico: DL109 (= Beazley Arch., no. 4321).

(24). Icare ailé et sa chute. Fragment d'une hydrie à f. n. provenant de l'Acropole, 575-525 av. J.-C., Athènes, MN, Coll. de l'Acropole: 1. 601 (= Beazley Arch., no. 300750).

(25). Icare ailé et sa chute.

a) et b) Lécythe attique à f. r., 475-425 av. J.-C., New York Metropolitan Museum: 24. 97. 37 (= Beazley Arch., no. 208331).

(26). Icare ailé et sa chute. Chous attique provenant de Vari, 475-425 av. J.-C., Athènes, Coll. M. Vlastos: XXXXO. 8413 (= Beazley Arch., no. 208413).

(27). Les Dioscures au-dessus de la mer. Cratère attique à volutes à f. r. (A), 425-375 av. J.-C., Ruvo, Museo Jatta: 36933 (= Beazley Arch., no. 217518).

(28). Les Dioscures sur l'Argo. Stamnos attique à f. r., Ve s. av. J.-C. (= *LIMC su.* Dioskouroi, no. 2).

(29). Interventions des dieux auprès des marins en péril.

a) et b). Érotes en vol au-dessus de la mer intervenant auprès d'Ulysse. Stamnos attique à f. r. provenant de Vulci, 500-450 av. J.-C., Londres, British Museum: E440 (= Beazley Arch., no. 202628).

c) Niké intervenant au secours des marins en danger. Oinochoé attique à f. n. provenant de Rhitsona, 1er quart du Ve s. av. J.-C., Thèbes, Musée archéologique: 17077 (= Beazley Arch., no. 330859).

Liste des abréviations

Les abréviations que nous avons retenues pour les auteurs anciens et les inscriptions figurent dans les listes ci-dessous. Pour les publications périodiques, nous avons eu recours aux abréviations usuelles de l'*Année philologique*.

Auteurs grecs et latins

Alc.	Alcée de Mytilène
Alciph.	Alciphron
Alcm.	Alcman
Ael. Arist.	Aelius Aristide
Aét.	Aétius
Anacr.	Anacréon ou *Anacréontea*
Ant. Lib.	Antoninus Liberalis
Anth. Pal.	*Anthologie Palatine*
Ap. Rhod.	Apollonios de Rhodes (*Arg.= Argonautiques*)
Apollod.	Apollodore (*Bibl. = Bibliothèque*; *Épit.= Épitome*)
Apollon.	Apollonius (*Mirab.= Mirabilia*)
Ar.	Aristophane (*Ach. = Les Acharniens*; *Equit. = Les Chevaliers*; *Gren. = Les Grenouilles*; *Guêpes = Les Guêpes*; *Lys.= Lysistrate*; *Nub. = Les Nuées*; *Ois.= Les Oiseaux*; *Paix = La Paix*; *Pl. = Ploutos*; *Th. = Les Thesmophories*)
Arat.	Aratos (*Phén.= Phénomènes*)
Archil.	Archiloque
Arist.	Aristote (*HA = Histoire des animaux*; *Mét.= Métaphysique*; *Météor.= Météorologiques*; *Physiogn.= Physiognomie*; *Pol.= La Politique*; *Probl. = Problèmes*; *Resp. = De la respiration*; *Rhét. = Rhétorique*; *Sens.= De la sensation des choses sensibles*)
Arr.	Arrien
Ath.	Athénée
Bacch.	Bacchylide
Call.	Callimaque (*HZeus = Hymne à Zeus*; *HDélos = Hymne à Délos*; *HArt.= Hymne à Artémis*; *HApoll. = Hymne à Apollon*; *HDém.= Hymne à Déméter*)
Charit.	Chariton
Cic.	Cicéron
Clém. Alex.	Clément d'Alexandrie (*Prot.= Protreptique*; *Strom. = Stromates*)
Colum.	Columelle
Cypr.	*Chants Cypriens*
Diod. Sic.	Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*
Diog. Laert.	Diogène Laërce
Dion Chrys.	Dion Chrysostome
Dion Hal.	Denys d'Halicarnasse (*Ant. rom.= Antiquités romaines*)
Élien	Élien (*NA = Nature des animaux*; *HV = Histoire variée*)
EM	*Etymologicum Magnum*
Emp.	Empédocle
Épim.	Épiménide de Crète
Érat.	Ératosthène (*Cat.= Katasterismoi*)

Esch.	Eschyle (*Ag. = Agamemnon*; *Ch. = Les Choéphores*; *Eum. = Les Euménides*; *Pers. = Les Perses*; *Prom. = Prométhée enchaîné*; *Rh. = Rhésos*; *Sept. = Les Sept contre Thèbes*; *Suppl. = Les Suppliantes*)
Éthiop.	*Éthiopide*
Et. Gud.	*Etymologicum Gudianum*
Eur.	Euripide (*Alc. = Alceste*; *Andr. = Andromaque*; *Bacch. = Les Bacchantes*; *Bell. = Bellérophon*; *Cycl. = Le Cyclope*; *Fragm. Hyps.= Fragmenta Hypsipyle*; *Hél. = Hélène*; *Hér. = Les Héraclides*; *Hipp. = Hippolyte porte-couronne*; *HF = Héraclès furieux*; *I. A. = Iphigénie à Aulis*; *I. T. = Iphigénie en Tauride*; *Méd. = Médée*; *Or. = Oreste*; *Phén. = Les Phéniciennes*; *Suppl. = Les Suppliantes Trach. = Les Trachiniennes*; *Troy.= Les Troyennes*)
Eust.	Eustathe de Thessalonique (*ad Il. = ad* Homerii *Iliadem*; *ad. Od.= ad Odysseam*)
FGrH	Felix Jacoby (éd.), *Die Fragmente der griechischen Historiker* Pierre Bonnechère (éd.), *Die Fragmente der griechischen Historiker. Indexes of Parts I, II, and III. Indexes of Ancient Authors*, Leiden: Brill, 1999.
FHG	Karl Müller (éd.), *Fragmenta Historicorum Graecorum*, Paris: Didot, 1853-1874.
Hdt.	Hérodote
Hellanic.	Hellanicos de Mytilène
Heracl. Pont.	Héraclide du Pont
Hés.	Hésiode (*Th. = La Théogonie*; *Trav.= Les Travaux et les Jours*; *Boucl. = Le Bouclier d'Héraclès*; *Cat.= Catalogue des femmes*)
Hh.	*Hymne homérique* (*HhApoll.= Hymne homérique à Apollon*; *HhAphrod. = Hymne homérique à Aphrodite*; *HhArt. = Hymne homérique à Artémis*; *HhAth.= Hymne homérique à Athéna*; *HhGaia = Hymne homérique à Gaia*; *HhHerm.= Hymne homérique à Hermès*; *HhDém. = Hymne homérique à Déméter*; *HhDion.= Hymne homérique à Dionysos*; *HhDiosc. = Hymne homérique aux Dioscures*; *HhHél. = Hymne homérique à Hélios*; *HhHéph. = Hymne homérique à Héphaïstos*; *HhPan = Hymne homérique à Pan*; *HhPos. = Hymne homérique à Poséidon*; *HhSél. = Hymne homérique à Séléné*)
Hipp.	Hippocrate (*De mul. affect. = De mulierum affectibus*; *De hebd. = De hebdomadibus*; *Des airs = Des airs, des eaux, des lieux*)
Hippon.	Hipponax
Hor.	Horace
Hsch.	Hésychius
Hyg.	Hygin (*Astron. = Astronomie*; *Fab. = Fables*)
Il.	Homère, *Iliade*
Jambl.	Jamblique
Luc.	Lucien (*Alex. = Alexandra*; *Dial. deor. = Dialogues des dieux*; *Dial. mar. = Dialogues des dieux marins*; *Ind.= Contre un ignorant*; *HV= Histoire véritable*; *Icar. = Icaroménippe*; *Jup. trag.= Jupiter tragique*; *Philops.= Le Menteur*; *Sal. = De la danse*)
Lucr.	Lucrèce
Lyc.	Lycophron
Max. Tyr.	Maxime de Tyr
Mén.	Ménandre (*Dysc. = Dyscolos*)
Nonn.	Nonnos (*Dion = Dionysiaques*)
Od.	*Homère,* Odyssée
Opp.	Oppien (*Hal.= Halieutiques*)
Orph. Arg.	*Les Argonautiques orphiques*
Orph. H.	*Hymnes orphiques*
Orph. L.	Lapidaires d'Orphée
Ov.	Ovide (*Ars = Ars amandi*; *Fast.= Fastes*; *Mét. = Métamorphoses*)
Pal.	Palaiphatos

Parm.	Parménide
Paus.	Pausanias
Phéréc.	Phérécyde
Philod.	Philodème (*De Piet.= De la piété*)
Philostr.	Philostrate (*Her.= Heroïkos*; *Im. = Imagines*; *VA = Vie d'Apollonius de Thyane*)
Pind.	Pindare (*Isth.= Isthmiques*; *Ném. = Néméennes*; *Ol. = Olympiques*; *Pyth. = Pythiques*)
Plat.	Platon (*Alc. = Alcibiade*; *Charm. = Charmidès*; *Crat.= Cratyle*; *Lois = Les Lois*; *Lys. = Lysias*; *Phéd.= Phédon*; *Phèdr. = Phèdre*; *Rép. = République*; *Soph. = Le Sophiste*; *Symp.= Le Banquet*; *Théét.= Théethète*; *Tim.= Timée*)
Plut.	Plutarque (*Alcib. = Alcibiade*; *Banq.= Le Banquet des Sept Sages*; *Mor.= Moralia*; *Quaest. Gr. = Quaestiones Graeca*; *Vie Romul.= Vie de Romulus*)
Porph.	Porphyre (*Abst. = De l'abstinence*; *VP = Vie de Pythagore*)
POxy.	*Papyri d'Oxyrhynchos*
Quint. Smyr.	Quintus de Smyrne
Sén.	Sénèque (*Ep. = Lettres à Lucilius*; *HF = Hercule furieux*)
Serv.	Servius
Sim.	Simonide
Soph.	Sophocle (*Aj. = Ajax*; *Él. = Électre*; *Ichn.= Les Limiers*; *O. C. = Œdipe à Colone*; *O. R.= Œdipe Roi*; *Phil. = Philoctète*; *Trach.* = Les *Trachiniennes*)
Stat.	Stace
Stés.	Stésichore
Strab.	Strabon
Terp.	Terpandre
Thcr.	Théocrite
Thgn.	Théognis
Thphr.	Théophraste
Thuc.	Thucydide
Tyrt.	Tyrtée
Tzetz.	Tzetzès (*ad Il.= Ad Iliadem*; *ad Lyc. = ad Lycophronem*; *Hist. = Chiliades*)
Virg.	Virgile (*Én.= Énéide*; *Géorg. = Géorgiques*)
Xén.	Xénophon.

Recueils d'inscriptions:

CIG = Corpus Inscriptionum Graecarum (Berlin 1825-1877)
CIRB = Corpus Inscriptionum Regni Bosporani (Leningrad 1965)
ICos = W. R. Paton, E. L. Hicks, *The Inscriptions of Cos* (Oxford 1891); Segre M., *Iscrizioni di Cos* (Rome 1993)
ICr = M. Guarducci, *Inscriptiones Creticae* (Rome 1935-1950)
IG = Inscriptiones Graecae
IGDOP = L. Dubois, *Inscriptions grecques dialectales d'Olbia du Pont* (Genève 1996)
IGSK = Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien (Bonn 1972-)
I.Lind.= C. Blinkenberg, *Lindos. Fouilles et recherches*, *II. Fouilles de l'acropole. Inscriptions* (Berlin 1941)
I.Perg.= M. Fraenkel, *Die Inschriften von Pergamon* (Berlin 1890-1895)
LSAM = F. Sokolowski, *Lois sacrées d'Asie mineure* (Paris 1955)
LSCG = F. Sokolowski, *Lois sacrées des cités grecques* (Paris 1969)
LSCG Suppl. = F. Sokolowski, *Lois sacrées des cités grecques. Supplément* (Paris 1969)
SEG = Supplementum Epigraphicum Graecum (Leiden 1923-)
*Syll.*³ = W. Dittenberger, *Sylloge Inscriptionum Graecarum*, 3ème éd. (Leipzig 1915-1924).

Remerciements

Pour commencer, je dois et je le fais avec plaisir, avouer que cet ouvrage n'aurait jamais vu le jour dans sa forme actuelle sans l'aide et l'encouragement d'un grand nombre de personnes et d'institutions. Je leur témoigne ici toute ma reconnaissance.

En tout premier lieu, je veux exprimer ma profonde gratitude envers le professeur Pierre Bonnechère, directeur de recherche, pour avoir accepté avec confiance le patronage de ce projet et pour l'avoir suivi avec patience pendant toutes ces années. Je me sens honorée d'avoir eu le privilège de bénéficier de ses remarques aussi précises que subtiles, de ses encouragements et de son assistance qui ont constitué les repères fondamentaux qui m'ont permis de me frayer un chemin à travers tant d'espaces d'accès si difficile.

Mes remerciements s'adressent également aux professeurs du Département d'Histoire et du Centre d'études classiques de l'Université de Montréal pour les discussions interéssantes que j'ai pu mener avec eux et pour leur disponibilité, en particulier au professeur Vayos Liapis. Je les remercie aussi d'avoir accepté de m'accueillir aux diverses activités spécifiques organisées par le Centre, notamment aux *Causeries classiques*. Mes pensées reconnaissantes vont aussi à Louise Bruit, Carine Van Liefferinge, Alberto Bernabé et Jean-Michel Roessli qui m'ont fait l'amitié de leurs encouragements et de leurs conseils.

L'aide financière du Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, de la Faculté des études supérieures et postdoctorales et du Département d'Histoire de l'Université de Montréal a été essentielle lors de la rédaction de cette thèse. J'aimerais également rappeler que ce travail n'aurait jamais pu arriver à terme sans le soutien et la disponibilité du personnel de la Bibliothèque de Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Montréal. Qu'ils en soient tous remerciés.

Je tiens tout particulièrement à mentionner l'aide précieuse de Claude Probst, qui a accepté la lourde tâche de relire l'ensemble de cet ouvrage et qui a contribué à lui donner la forme qu'il a à présent.

Les derniers mots vont à ma famille et à mes amis qui m'ont accompagnée et soutenue de loin ou de près, tout au long de ces années de recherche, même quand j'errais.

Introduction

L'intérêt de l'étude de l'espace et de tout ce qui s'y rattache semble n'avoir plus besoin d'être justifié, tant le thème de la dimension spatiale et territoriale des enjeux de société a gagné les champs les plus divers du savoir dans le répertoire des sciences humaines et sociales au sens large (histoire, philosophie, épistémologie et sciences cognitives, sociologie, anthropologie, géographie, psychologie, psychiatrie, architecture, démographie, linguistique, etc.), domaines où on assiste, depuis les années 1950, à ce que Marcel Gauchet appelait «un tournant géographique diffus»[1]. La tendance est assez récente, et pourtant de grande envergure puisqu'on constate un peu partout que la nouvelle valorisation de l'espace a eu pour conséquence de nouvelles taxinomies dans les approches scientifiques pour appréhender ses catégories.

L'étude de l'espace dans l'Antiquité grecque s'inscrit dans le même courant et jouit actuellement d'une réelle faveur. Maintes voies ont été empruntées pour l'analyse, de sorte qu'on assiste d'une certaine façon à un éclatement de l'espace en diverses espèces d'espace et sous-espaces et en différents ordres: pratique, symbolique, politique, géométrique. Les représentations de l'espace et du temps dans la pensée politique grecque, l'aménagement de l'espace civique, les représentations du monde et de l'espace géographique autant dans l'imaginaire mythico-poétique et dans les cosmologies anciennes qu'en géographie et en histoire, l'espace dans les tragédies et les comédies grecques, la structuration de l'espace pictural, l'espace dans les mythes et les rites, tout cela constitue des approches dont l'objectif est de comprendre en profondeur et de l'intérieur les conceptions de la pensée grecque liées à la spatialité. La tâche est loin d'être aisée, car elle présuppose de pénétrer dans l'univers mental des Grecs. Cependant, ces démarches interrogeant l'espace sous ses multiples facettes réussissent à le soustraire à l'écran épistémologique qu'a constitué la conception d'Aristote du «lieu», exposée longuement dans le Livre Δ de sa *Physique*. On touche là à un aspect qui relève du «difficile héritage» que l'Antiquité grecque a laissé aux spécialistes des études classiques et qui leur emboîte en quelque sorte le pas: dans l'histoire de la philosophie, le début «officiel» de l'histoire du concept d'espace a été obstinément assimilé au concept aristotélicien qui a exercé ainsi longtemps une préséance fondatrice sur toute autre définition de l'espace. Quand Fernand Brunner, par exemple, s'attache en

---

[1] Marcel Gauchet, «Nouvelles géographies», *Débat*, n° 92, novembre-décembre 1996, p. 42.

pionnier à étudier «La notion de l'espace depuis les origines grecques jusqu'au XVIIIe siècle», son analyse part de ladite théorie aristotélicienne[2], et ce n'est qu'un exemple parmi bien d'autres. On fait peu de concessions à la notion géométrique et préeuclidienne de l'espace, dont on attribue, en grande partie, la paternité à Pythagore…

Pour rester sur la question de la définition de l'espace, on aboutit, avec Michel Casevitz notamment et bien d'autres encore[3], à une tentative pour récupérer ce qui se trouve en matière de vocabulaire grec de l'espace en amont d'Aristote. Sans vouloir à tout prix trouver des «précurseurs», ces études présupposent plus ou moins tacitement que l'espace est une notion culturellement déterminée qu'il importe de redéfinir dans le cadre de chaque culture, et de chaque culture à chaque époque. Le présent travail s'est attaché d'emblée à l'idée que le concept aristotélicien de lieu doit énormément à la pensée archaïque et s'est proposé de scruter l'horizon des mentalités de cette époque. Étape obligée de toute quête des origines, à titre d'exercice préliminaire à notre recherche sur les représentations des espaces insondables, nous avons procédé à l'examen de quelques termes d'emploi archaïque qui *expriment* l'espace, - faute d'un vocable qui le *désigne* en tant que tel, - à savoir χῶρος, χώρα, χωρίον, τόπος[4]. L'objectif de l'analyse de ces multiples termes a été de saisir la façon dont la polysémie de la notion d'espace a été

---

[2] F. Brunner, «La notion de l'espace depuis les origines grecques jusqu'au XVIIIe siècle», *Annuaire de la Société suisse de philosophie* (= Studia Philosophica), 24 (1964), p. 42-65. Voir aussi W. Gent, *Die Philosophie des Raumes und der Zeit: historische, kritische und analytische Untersuchungen*, Hildesheim: G. Olms, 1971 [1962]; J. Moreau, *L'espace et le temps selon Aristote*, Padova: Antenore, 1965; *id.*, «L'espace et le temps dans la philosophie antique», *Revue de synthèse* 91 (1970), p. 205-219; H. Barreau, «L'espace et le temps chez Aristote», *Revue de métaphysique et de morale*, 80 (1975), p. 417-438; M. O. Helbing, «La géométrisation de l'espace et l'aristotélisme», *FZPhTh* 25 (1978), p.161-170, etc.

[3] Casevitz 1998; *id.*, «Quelques termes d'espace chez les Comiques: χῶρος, χώρα et les dérivés», *Ktèma* 11 (1986), p. 129-136. Notons d'autres analyses concernant des mots désignant l'espace dans des contextes plus restreints: Horrocks 1984; A. Kélessidou, «Le temps et l'espace chez Xénophane», *Filosofia* 19-20 (1989), p. 531-537; G. Dorion, «L'espace dans l'*Anabase* de Xénophon», *CÉA* 24 (1990), p. 223-231; les articles réunis dans le volume collectif *L'espace et le temps. Actes du XXIIe Congrès de l'Association des sociétés de philosophie de langue française, Dijon, 29-31 août 1988*, Paris: Vrin, 1990; J. C. Bermejo Barrera, «Des dimensions significatives de l'espace historique», *DHA* 18. 2 (1992), p. 29-42; É. Bernand, «ΤΟΠΟΣ dans les inscriptions grecques d'Égypte», *ZPE* 98 (1993), p. 103-110, etc.

[4] Le remarquable ouvrage de Keimpe Algra, *Concepts of Space in Greek Thought*, Leiden: Brill, 1995 (publication révisée et élargie de sa thèse de doctorat défendue en 1988 sous le titre «Concepts of Space in Classical and Hellenistic Greek Philosophy») s'intéresse principalement au traitement de l'espace physique chez les philosophes grecs du IVe-IIIe s. av. J.-C., notamment les concepts de l'espace dans le *Timée* et la théorie platonicienne du réceptacle, le τόπος aristotélicien et les théories sur l'espace des premiers Péripatéticiens, les concepts stoïciens de χώρα, τόπος et κενόν, mettant l'accent sur l'historicité: «I have tried to further our understanding of a number of ancient theories of space by studying them as much as possible in their historical context» (Algra 1995: 2). Les questions principales qu'il traite sont les suivantes: «What were the questions *they* [les philosophes anciens concernés] asked, which factors determined the nature of the specific problems *they* have to deal with, and in what way were their theories embedded in a specifical philosophical and historical context?» (*id.*, p. 3).

aménagée par les différentes conceptions qui se trouvent entremêlées dans le corpus de la tradition archaïque. Le chapitre correspondant au traitement de ces termes s'est avéré trop long, parfois aride et surtout trop répétitif pour l'inclure dans le corps de la thèse. Ici, on se contente d'en exposer brièvement les conclusions et on y reviendra à travers l'ouvrage. L'examen minutieux de ces termes, ainsi qu'ils apparaissent dans les sources littéraires archaïques, chez les géographes et les historiens, dans le vocabulaire des Présocratiques et dans la littérature médicale, m'a permis de constater le haut degré d'élaboration graduelle des conceptions liées à la spatialité, correspondant à l'élargissement progressif de la connaissance du monde, suivant un long processus d'une remarquable cohérence. Chacun de ces termes désignait une aire spatiale plus ou moins étendue (depuis la notion de place assignée à une personne ou à un organe dans le schéma anatomique du corps, en passant par les notions de terrain, emplacement, lieu, endroit, région, contrée, pays), proche ou lointaine, concrète ou imaginaire, plus ou moins précise du point de vue topologique et topographique, habitée ou non, réelle ou «surréelle», mais liée constamment à un monde de référence donné (le milieu environnant humain, son champ visuel, son savoir géographique), rattachée ou non à la personne-sujet ou à l'énonciateur par le lien de la possession, le tout suivi ou non d'un anthroponyme. Chacun de ces termes désignait un contenant vide, prêt à recevoir un contenu spécifique, en règle générale, une surface quelconque libre, susceptible d'être remplie et déterminée par des éléments, des entités ou structures intrinsèques ou extrinsèques à sa nature: soit des objets inanimés, naturels ou construits, qui s'y trouvaient, soit des objets animés qui le peuplaient et qui y résidaient. Nous avons cependant constaté que, le plus souvent, l'espace désigné par les termes mentionnés se définissait par des événements qui prenaient place dans l'endroit concerné, par des actions qui s'y déroulaient et par les mouvements orientés qui s'y dirigeaient ou qui en partaient, se trouvant de la sorte soumis aux exigences narratives des récits où il devait servir de milieux pour l'action. L'espace n'est, au fond, que le support-cadre - à l'origine libre, neutre ou non déterminé - d'un ensemble de relations qui se tissent entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir la personne-sujet, l'individu qui raconte les événements et ceux qui y prennent part. Au terme de cette analyse, nous avons pu saisir comment l'esprit grec s'ingénie à «faire du territoire» dans un monde qui s'élargit graduellement au fur et à mesure que l'homme le découvre: à y regarder de plus près, l'espace n'est que le reflet d'une expérience individuelle ou collective et, dans bien des cas, d'une tentative pour agir sur le monde; toute notion de cette

espèce recèle la volonté de s'adapter au milieu physique et, au-delà, de maîtriser, d'ajuster à ses besoins (ou aux exigences du récit), d'aménager et organiser, de s'approprier le territoire et son contenu.

Bien qu'il ne se présente pas comme une réalité fuyante ou mouvante, l'espace échappe à une définition arrêtée dans sa dimension abstraite et en tant que concept logique parce qu'il ne peut pas échapper aux approches concrètes qui en font un ensemble d'entités territoriales, connues ou à connaître, façonnées d'après le paradigme référentiel du monde connu (et de l'espace visible et perçu en tant que tel) auquel l'homme grec est confronté au quotidien à divers échelons. Cet examen préliminaire, sans doute, instructif, a pourtant révélé ses insuffisances si on se propose de considérer les manières dont l'esprit grec a forgé la notion d'espace et ses conceptions liées à la spatialité au sens large ou «essentiel», dans sa quête du sens, de la place qui revient à l'homme dans le système du monde, dans et par ses liens avec son monde et ses dieux. Au contact d'une telle matière, il nous est apparu que des pistes de lecture devaient peu à peu être dégagées pour appréhender la pensée grecque spatiale à sa source. Or, l'une d'elles s'est imposée à nous en raison du nombre considérable d'indices accumulés: celle des espaces insondables, espaces qui ne se donnent pas à voir ou à connaître, mais par lesquels le voir et le savoir humain peuvent se remodeler en vue de la contemplation de ce qui dépasse tout entendement et toute expérience empirique. En dépit de son apparente obscurité, cette thématique est si foisonnante et si omniprésente à l'époque archaïque qu'elle apparaît comme un chemin majeur pour percevoir le fonctionnement de la pensée religieuse grecque en matière de spatialité et sa faculté de créer des images et des paradigmes spatio-temporels, et ainsi approfondir notre connaissance de la pensée grecque à propos de l'espace.

Les espaces insondables et infranchissables pour l'homme grec, plus encore que les espaces accessibles à sa vue et ouverts à ses cheminements, permettent de dresser un répertoire de structures spatiales et ensembles symboliques, tantôt neutres, tantôt chargés de densité et de connotations religieuses. Ce sont des structures paysagères récurrentes qui permettent à l'esprit grec archaïque de s'approprier le territoire où il réside et, plus encore, de façonner l'image du monde dans son entier. La pensée spatiale répondait, certainement, à un souci préexistant de mise en relation des actions humains avec la nature. Si on considère les manières dont les Grecs expriment la notion de «monde», notion pour laquelle ils n'ont pas de mot, comme, par ailleurs, ils n'en ont pas non plus pour dire «religion», on se heurte aux impossibilités de définitions caractéristiques des notions qu'on croyait les

plus courantes[5]. Faute d'un vocable qui *désigne* le monde en tant que tel, la logique archaïque se sert d'éléments et de formes particulières pour *exprimer* son monde, s'ingéniant à inventorier «tout ce qui existe». D'abord, les composants de base, dont les uns (l'air, l'eau, le feu, la terre) sont présentés comme éléments primordiaux liés aux origines de l'univers, soit au sens chronologique du mot «origines» (πρῶτος εὑρετής), soit au sens ontologique (ἀρχή). Dans un sens plus large, lié à la configuration topologique du monde, les Anciens distinguent des niveaux superposés, le ciel, l'éther et les airs, la terre et les mers, le domaine souterrain. De plus, ils rangent les êtres qui ont leurs demeures aux niveaux principaux du monde, les dieux dans le ciel et les mortels sur la terre, d'après des critères ontologiques dotés de reflets spatiaux. Plus systématiquement encore, ils procèdent à la classification des êtres qui peuplent le monde, rangés d'après le critère taxinomique du βίος, en étroite liaison avec l'espace où ceux-ci résident (dieux, humains, animaux et plantes). Considérant «tout ce qui existe», l'imaginaire grec procède à des jeux combinatoires multiples où éléments de base, niveaux de l'univers, êtres et entités deviennent les objets des agencements susceptibles de rendre compte de la diversité qualitative du monde. Un tel inventaire est à la fois taxinomique, axiologique, imaginaire, mental et symbolique et pourtant les structures spatiales qui en résultent ne réussissent pas à élaborer un concept logique, autrement dit, «tout ce qu'il y a» tend de manière asymptotique à atteindre la perfection formelle du concept de «monde» sans y parvenir. Seuls, les liens tissés entre les éléments et/ou les êtres primordiaux et les origines de l'univers réussissent à établir des postulats logiques entre le monde et ses catégories fondamentales, l'espace et le temps. Nous tenterons de confronter les représentations de l'espace qui seront étudiées avec les modèles cosmologiques forgés par la pensée religieuse grecque, afin de saisir leur dimension spatiale et d'ainsi mieux appréhender les connotations religieuses dont les Grecs investissent l'espace.

Puisque l'intérêt porté à l'étude de l'espace n'a plus besoin d'être justifié, l'étude des représentations des espaces insondables ne doit pas apparaître surprenante. Insondables, certes, mais ne constituant pas pour autant des illusions insaisissables, ils trouvent leur place «essentielle» dans le système du monde: ils occupent bel et bien un espace réel et

---

[5] Rappelons la réponse paradigmatique que donne Saint Augustin à la question «Qu'est-ce que le temps?», l'autre élément structurel fondamental de tout monde, toute pensée et toute société, auprès de l'espace: «Quand personne ne me le demande, je le sais; dès qu'il s'agit de l'expliquer, je ne le sais plus» (*Conf.* XI 14. 17).

présentent une architecture objective, mais ils échappent à toute limitation et ne se laissent jamais voir, les uns dans leur totalité, tels l'Olympe, l'éther, le haut des airs, d'autres partiellement, tels la région supérieure de l'air et l'abîme marin, dont seule, la frontière commune, la ligne de surface de la mer, et quelques pans superficiels sont visibles. Les Grecs anciens s'y sont intéréssés par-dessus tout, pas seulement eux et pas seulement, non plus, les pensées soi-disant «primitives». L'intérêt pour de telles réalités est une constante universelle, inscrite au plus profond de l'homme de tous les lieux et de tous les temps. Si l'inventaire de «tout ce qui existe» pouvait satisfaire le goût des Grecs pour les classifications, correspondant à leur fascination pour l'agencement des éléments et des structures dans un monde organisé soumis aux lois et à l'ordre (κόσμος), il ne pouvait pas combler les grands vides que forment les espaces qui échappent à leur emprise, ni satisfaire leur fascination pour les «unseen possibilities», comme l'avait remarqué Emily Vermeule[6].

C'est ce chemin obscur des espaces que l'homme grec ne peut pas voir parce qu'il ne lui est pas donné *a priori* à voir que nous emprunterons dans notre recherche: des espaces marginaux ou liminaux, par rapport à la vision classique de l'*œkoumène* et des territoires de cités; des espaces-limites, essentiellement divins, où les dieux et les choses divines sont chez eux; des espaces d'*entre-deux* entre les mondes des dieux et des mortels; des espaces qui, d'un point de vue humain, prennent les figures de l'*ailleurs* spatio-temporel, d'autre monde ou d'au-delà. D'abord outils opératoires qui permettent de définir les grands domaines d'un monde hiérarchisé et mis en ordre, l'éther, les airs et l'abîme marin deviennent des catégories descriptives afin de mieux définir les rapports entre l'humain et le divin et, par conséquent, les rapports entre l'homme et son monde, l'homme et lui-même.

On verra quels sont les moyens et les figures spatiales employés pour indiquer les frontières, les limites, les points de rupture ou, au contraire, les jointures, les points de contact, de passage, les canaux de communication, notions symboliques présentes en permanence dans les mythes grecs. Passage, communication, *entre-deux* nous installent déjà dans le registre du déplacement. De plus, les domaines spatiaux auxquels s'attache notre analyse sont rarement présentés selon la description figée de leurs paysage ou décor; ils se laissent plutôt entrevoir par le biais des déplacements des dieux, ubiquitaires et omniprésents, d'un domaine à l'autre ou à l'intérieur de chacun, mais cela seulement quand

---

[6] Vermeule 1979: 180.

les dieux se laissent voir, car, «quand un dieu veut cacher ses allées et venues, quels yeux pourraient le suivre?»[7]… Dans le panthéon divin d'époque archaïque il n'y a pas d'entités privées d'énergie et de mouvement et le dynamisme des dieux est l'expression la plus authentique de leur pouvoir. Leurs déplacements et leurs façons d'agir se rattachent, pour ainsi dire, au principe de «participation à l'être» qui en dicte la mécanique, leur «réalité» est ontologiquement soutenue par leur activité et ce sont leurs déplacements qui rendent le mieux compte de la façon dont ils prennent possession de l'espace et le maîtrisent. Certes, il ne faut pas oublier que les voyages des dieux et leurs images saisissantes nourrissent aussi le goût pour le merveilleux de l'auditoire grec archaïque, ni négliger le rôle que jouent les mises en route des dieux à l'intérieur de l'économie narrative, car ils permettent à l'action d'avancer, qu'ils la facilitent ou la contrarient. De plus, les rhapsodes et les poètes s'en sont servis parce que les déplacements des «habitants du ciel» dans l'espace forment, en quelque sorte, la toile de fond de leur communication avec les mortels. Les tableaux qu'ils en donnent constituent, en effet, tout ce qu'on peut connaître de l'image qu'ils se font des milieux spatiaux traversés par les dieux et qui leur sont uniquement accessibles. Ainsi, la recherche sur l'espace relève le défi de la quête du mouvement[8] et nous emprunterons volontiers les chemins suivis par les dieux, partout où ils vont, viennent et marquent leur présence dans l'espace: dans l'Olympe, à travers l'éther, dans les airs, au ras des flots de la mer ou à l'intérieur de l'abîme marin. Il s'imposait de traiter, en premier lieu, des mouvements divins, vu la fréquence de leurs représentations[9] et, surtout, vu qu'ils offrent un aperçu global des divers domaines spatiaux traversés. Au gré des notations discrètes que distillent les descriptions, on tentera de percer leurs secrets.

On procédera de haut en bas. Le premier chapitre aura pour objet l'enceinte olympienne et son paysage *intra muros* qui ne se laisse pas voir aux mortels et qu'en fait, les Grecs n'ont jamais tenté de dépeindre: un chapitre sans objet d'étude, pourrait-on dire. Pourtant notre analyse portera sur la signification de ce silence et de l'absence de description relative au mouvement des dieux chez eux. Nous essayerons ainsi de cerner

---

[7] *Od.* X 573-574: τίς ἂν θεὸν οὐκ ἐθέλοντα/ ὀφθαλμοῖσιν ἴδοιτ' ἢ ἔνθ' ἢ ἔνθα κιόντα.

[8] Bien qu'elle soit fascinante, la question du mouvement et de sa représentation dans la pensée grecque archaïque, à l'instar de la spatialité, n'a pas encore retenu l'attention des spécialistes de l'Antiquité. À l'exception de quelques approches, surtout littéraires et narratologiques, il n'existe pas d'étude sur le sujet et celles-ci ont leurs limites. Sans prétendre épuiser les multiples aspects que soulève cette question, nous espérons que cette analyse réussira, par des chemins parfois détournés, à poser quelques jalons et proposer quelques prolongements possibles.

[9] Hermann Fränkel (Fränkel 1975: 55) exprimait mieux ce propos: tandis que l'homme «is tide to his earth, the gods come and go».

l'attitude religieuse de l'homme grec devant une réalité «surréelle» et les façons dont sa pensée spatiale s'est ingéniée à l'exprimer: faute de mouvement et de décor, elle représente la famille des résidents olympiens, les *Dôdékathéoi* engagés en marche processionnelle dans un espace situé hors de l'espace.

Dans le deuxième chapitre, nous tenterons de suivre les dieux sur leurs voies à travers l'éther en essayant de comprendre comment les Grecs se représentaient ce vaste espace inconnu et inconnaissable, comment ils concevaient les mouvements qui le traversent. Le répertoire des sources littéraires étant particulièrement riche à ce sujet, nous tenterons d'organiser la matière en fonction de l'agent et de l'outil de déplacement, on verra ainsi les schémas des mouvements en char et en vol, ceux des dieux messagers (Iris, Hermès, Oneiros), des dieux non messagers et de leurs messagers divins autres que les dieux (les aigles, les colombes). Afin de mieux saisir comment les Grecs concevaient l'éther et les connotations dont ils investissaient cet espace, nous passerons en revue d'autres mouvements, ceux des entités, des forces physiques et des matières ou substances privilégiées censées atteindre le Ciel et relier, pour un instant et en sens unique, les hommes aux dieux (la fumée sacrificielle, l'odeur des plantes aromatiques et l'encens brûlé, les parfums, les sons, la rosée).

Puisque tout voyage divin à travers l'éther inclut implicitement la traversée des airs, soit au début, dans les cas des ascensions vers le ciel, soit dans la dernière phase, dans les cas des descentes, nous tenterons de saisir les différences spécifiques de ces deux domaines qu'aucune frontière physique explicite ne semble séparer. Si nous réussissons à saisir comment les Grecs se représentaient, par le biais des mouvements, cette différence spécifique entre l'éther et l'air, nous pourrons montrer qu'ils en tenaient compte dans leur observance des lois religieuses qui interdisaient aux mortels d'atteindre le Ciel et le séjour des dieux. Nous retiendrons successivement trois familles de mythes ayant pour thème l'ascension des mortels vers le ciel ou dans les airs: les ascensions en corps vivant (Ganymède et d'autres mortels enlevés par les dieux à la terre, Bellérophon, Ixion, Tantale), les ascensions en corps vivant et/ou en esprit (les légendes autour des «excursions psychiques» de ceux qu'on appelle les «sages» grecs), pour terminer par la magistrale description du voyage de Parménide vers le séjour de la Déesse.

Dans la catégorie des espaces liminaux, situés *betwixt and between*, selon l'expression consacrée par Victor Turner, notre analyse portera essentiellement sur l'intervalle étroit compris entre l'air et la surface de la mer. Nous confronterons ses

données physiques avec les formes de motricité développées par les êtres vivants qui se déplacent le long de cette bande spatiale (oiseaux aéro-aquatiques et chevaux), ensuite, nous tenterons de mettre en évidence les correspondances structurelles entre cette figure spatiale de l'*entre-deux* et le modèle cosmologique de l'axialité atlantéenne. Enfin, on verra comment les Grecs se représentaient cet espace sensible situé entre la couche aérienne et la ligne de surface de la mer en tant que lieu névralgique et siège des apparitions et des interventions divines auprès des mortels.

L'abîme marin sera le dernier domaine spatial traité, conformément à la belle géométrie spatiale scellée par la ligne de surface de la mer, ligne médiane dans le schéma général du κόσμος grec entre les assises céleste et terrestre et entre les régions supérieure et inférieure du monde. Nous essaierons de comprendre comment les Grecs se représentaient la mer et ses profondeurs insondables, comment ils les rapportaient à la surface de la mer et comment ils se rapportaient eux-mêmes à l'ensemble. Afin de mieux saisir les traits assignés à la mer, particulièrement à son abîme, nous procéderons à un détour cosmogonique pour souligner le rôle considérable joué par l'eau et la mer, bien avant le partage du monde et des τιμαί divines, dans le processus de formation et de structuration du monde et du réel. L'analyse de certains mythes liés à l'abîme marin aura comme but ultime d'expliquer l'attitude foncièrement ambivalente de l'homme grec devant le grand inconnu replié sur lui-même qui se cache en-dessous de la ligne des flots toujours changeante, tantôt perçu comme un véritable dépôt de trésors, tantôt comme un gouffre, une ouverture vers l'au-delà. Pour des raisons qui tiennent de l'économie de l'exposé, certaines analyses plus détaillées sur des sujets liés aux thèmes principaux de l'exposé ont été rapportées dans une section d'*Appendices*, comprise dans le supplément au corpus principal de la thèse. Quand il y est fait référence, nous l'avons indiqué dans le texte ou dans les notes.

Cette perspective nous permettra de distinguer les différents échelons de l'espace, d'observer plusieurs types de spatialité et de suivre les processus de leur construction en fonction des images que l'esprit grec projetait dans ces milieux inaccessibles à son regard et à son cheminement. Tel est le potentiel analytique d'une conception de l'espace vu comme construction de l'imaginaire et des «usages» qu'en font les protagonistes, ce qui nous amène à nous interroger, par une sorte de renversement des images et des structures

spatiales créées, sur la conscience et la connaissance que l'esprit grec avait autant de l'espace que du divin, ainsi que sur leurs représentations.

Ce que nous proposent ces tableaux - dans leur état de produits finis – , ce sont des modèles culturels construits par la pensée et qui s'intègrent pleinement au processus dialectique par lequel l'esprit grec archaïque s'efforce, d'une part, de placer chaque domaine à sa place dans une structure du monde bâtie essentiellement selon des principes cosmologiques, et, d'autre part, de créer des liens et des points de contact entre mortels et dieux et entre leurs mondes à eux, séparés par un écart d'ordre ontologique et qui s'exprime en termes d'espace. Ces tableaux nous donnent des représentations religieuses et spatiales à la fois, c'est-à-dire des représentations religieuses de l'espace inconnu et des représentations spatiales du divin dans ses manifestations spécifiques, propres à sa δύναμις[10]. Nos descriptions essayeront de suivre fidèlement les données spatio-temporelles de ces représentations, des descriptions des mouvements à travers les milieux spatiaux considérés. Puisque notre analyse vise à percer ce qui se cache à l'arrière-plan de ces tableaux, nous tenterons de voir l'envers du décor: comment les Grecs ont produit ces modèles; comment ils se représentaient ce qu'il ne leur était pas donné de voir; quels moyens ils ont utilisé pour façonner des images visibles des espaces invisibles; comment ils investissaient de tels espaces et comment ils se rapportaient à des réalités surréelles, insondables et à jamais en dehors des voies de l'expérience empirique; comment les représentations des espaces insondables et les conceptions liées à la spatialité issues de ce processus de représentation-construction de l'espace ont contribué à forger le concept abstrait de l'espace, à l'affiner et à l'approfondir. Recourons à la parabole du tissage, si chère à l'esprit grec: il faut considérer minutieusement le revers d'un tapis, les nœuds fixés sur la trame et les fils tissés sur les métiers pour mieux comprendre le motif visible qui en résulte à l'endroit. Quand un Grec considère l'espace invisible et insondable, il pense aussitôt à une réalité certes exclue de son vécu, de son système habituel et quotidien de comportement, mais toute aussi réelle, qu'il projette dans la sphère du divin, dans l'espace éloigné des limites du monde connu et dans le temps mythique ou dans un passé lointain lié aux origines. Coupés du réel tangible, ces modèles spatio-temporels sont pourtant liés aux

---

[10] Nous utiliserons le terme δύναμις pour désigner à la fois la qualité permanente qui définit la nature de l'objet concerné et son pouvoir d'agir.

façons dont les Grecs conçoivent l'espace et le temps, ils ne décrivent pas un paysage fondamentalement différent de celui du monde grec à l'époque archaïque, sur lequel ils jettent une lumière instructive, seulement ils sont mis *au figuré*. Qui plus est, cette mise au second degré est double: ils s'intègrent d'abord au sein d'une géographie fictive, magnifiée, voire perçue en valeur absolue; ensuite, ils font l'objet d'une description subjective soumise aux exigences narratives. Si la fiction narrative est à considérer en tant que fabrication discursive par des moyens verbaux, le monde qu'elle bâtit - monde fictif, car construction de la pensée - est à considérer à partir d'un monde de références donné. La sélection effectuée dans les données privilégiées de la représentation relève de conventions sociales et culturelles. Elle participe de la constitution de normes communes et de visions du monde partagées. Ces représentations relèvent non seulement d'une poétique ou d'une mythologie à envisager en termes anthropologiques, mais aussi d'une histoire sociale des institutions politiques et religieuses. Ces mondes «fictifs», d'ordre verbal, ont un impact sur l'auditoire qui les reconnaît et les comprend, ce qui montre qu'ils sont des mondes «vraisemblables», qu'ils ne sauraient représenter des mondes autonomes[11]. On interprète l'espace inconnu en lui construisant un sens inséparable du lieu connu d'origine, et Léon Robin d'en conclure: «Représenter une réalité, dont on n'a pas l'expérience directe, au moyen de l'image sensible d'une réalité familière, c'est l'essentiel du mythe»[12].

Nous sommes partis de l'idée que les réponses à nos questions se trouvent uniquement dans la pensée des Grecs d'époque archaïque, telle qu'elle est, mythique ou philosophique[13]: il s'agira donc d'embrasser, dans leur complexité et interdépendance, tous les registres: poésie épique, poésie lyrique, mythes - autant que possible dans toutes les versions conservées, en dépit de leur apparente «naïveté» ou de leur caractère répétitif (ou de leurs redondances) et par delà les vicissitudes de leurs différentes transpositions et

---

[11] Claude Calame, «Entre vraisemblable, nécessité et poétique de la vue: l'historiographie grecque classique», communication présentée lors d'un colloque organisé en mars 2006 par le Centre de Recherche sur les Arts et le Langage (ÉHESS-CNRS) en collaboration avec le Groupe de Recherche en Narratologie de l'Université de Hambourg sur le thème «Écritures de l'histoire, écritures de la fiction».

[12] Léon Robin, *Platon* (CUF), IV, 3e partie, *Phèdre*, p. lxxix.

[13] Je souscris volontiers à l'idée que l'opposition radicale entre μῦθος et λόγος, telle qu'elle a été affirmée parfois sous une forme définitive et globalisante, à forte teneur culturaliste, doit être nuancée. En effet, on ne se refère à la pensée «rationaliste» au moyen du doublet «philosophie» et «science» que par commodité aussi bien que par embarras. Loin d'être irréductibles, puisqu'issues du même fond de pensée, les approches mythique et philosophique ne s'excluent pas, mais rendent compte, chacune à sa manière, de la tendance de la pensée grecque archaïque à structurer de façon continue le réel et l'ordonner.

interprétations[14] - , fragments de géographes et d'historiens, renseignements fournis par la littérature médicale et fragments des Présocratiques. Malheureusement, ces derniers sont trop fragmentaires et imprécis pour pouvoir fournir un contenu fiable en matière de spatialité à l'époque archaïque. Ils soulèvent d'insurmontables problèmes de datation et d'authenticité parce qu'ils proviennent de sources tardives et offrent des versions multiples qui tantôt se recouvrent tantôt s'excluent, pour ne pas mentionner les multiples changements qu'ils ont subis par la suite, découlant de successives interprétations, plus ou moins éloignées tant dans la lettre que l'esprit du texte originel. L'espace en général et les espaces insondables en particulier étant insérés dans un réseau symbolique très complexe, nous avons jugé nécessaire d'avoir recours à des moyens de recherche parallèles: sources littéraires, parfois postérieures, parfois plus loquaces que les sources archaïques proprement dites, et documents iconographiques qui offrent, à leur manière, une autre vision, vu que les images ont leur vie à elles et qu'elles proposent des versions à part entière et non pas de simples illustrations des récits. Certes, «qui trop embrasse, mal étreint», mais c'est seulement en prenant cette approche sous des angles de vues distincts qu'on peut déceler l'étendue des connotations spatiales. C'est un défi de taille, qui n'a pu, faute de temps, qu'être partiellement relevé.

On pourrait me reprocher, sans doute, d'avoir accordé trop d'importance aux mythes et à l'imaginaire grec, mais cette recherche est orientée (ne serait-ce que par la nécessaire délimitation du corpus) par deux données fondamentales: tout d'abord, il est clair que c'est sur eux que repose toute pensée archaïque, et plus particulièrement la pensée religieuse, parce qu'elle considère les fondements *a priori* d'un monde donné. Il faut avoir à l'esprit que les mythes et l'imaginaire sont synchrones avec les premières formes et expressions de la pensée grecque connue dans la mesure où les mythes font partie intégrante des premières traces de la littérature. Il ne faut pas, sans doute, les assimiler les uns aux autres, réduire l'imaginaire et le réseau mythique à des modèles de la pensée, voire à un seul paradigme, dominant ou voulu comme tel, mais on ne peut pas sous-estimer les analogies qui doivent avoir présidé au processus de production des mythes par rapport aux modèles de pensée spécifiques de l'époque. Ils sont inséparables et influent les uns sur les autres, et si on les disjoint, ils perdent leur intelligibilité. L'imaginaire et les mythes

---

[14] Je pars de la prémisse, souvent mentionnée par Claude Lévi-Strauss (*Anthropologie structurelle* I), selon laquelle «il n'existe pas de version *vraie*» d'un mythe, autrement dit que toutes les versions ressortissent au fond du mythe ou à son tronc commun, en dépit des variations mineures et des éléments secondaires.

reflètent, vraisemblablement mieux qu'aucun produit d'une «école», la vulgate et les conceptions populaires – du moins celles qui faisaient l'affaire du plus grand nombre - , donc les plus proches de l'esprit de l'homme grec archaïque. D'autre part, nous sommes convaincus que l'élaboration graduelle des conceptions liées à la spatialité s'est effectuée plutôt par le biais de l'imagination et de l'abstraction que par celui de l'expérience vécue, idée exprimée, dès 1968, par Claire Préaux[15]. Au lecteur de juger de la fraîcheur et de la pertinence d'un tel regard sur les diverses manières dont la pensée grecque archaïque se représente et représente l'espace.

[15] Voir Préaux 1968: 266.

Chapitre I

L'Olympe intra muros. Déplacements des dieux à l'intérieur de l'enceinte olympienne.

I. 1. Sources littéraires.

À l'exception de Zeus, on voit rarement les dieux se déplaçant à l'intérieur de l'Olympe. Même si chacun d'eux y dispose de son propre logis bâti par Héphaïstos[1], qu'ils regagnent en fin de journée, à l'occasion de séances ou de festins divins, les dieux ne se livrent pas à des randonnées sur les sentiers olympiens…Ou, du moins, celles-ci ne s'offrent pas aux yeux des mortels. Pour autant, l'Olympe n'est pas un endroit délaissé ou voué à l'immobilité. Au contraire, il dispose de son rythme quotidien qui lui assure ainsi sa dynamique. Là, se rassemblent tous les dieux à l'appel de Zeus, là se prennent les décisions et se scellent les pactes, là ont lieu les festins divins, là naissent certains d'entre eux (telle Athéna) ou sont accueillis certains nés ailleurs (tel Apollon), là se réfugient les dieux alors qu'ils sont blessés (Aphrodite, voire Hadès), de là ils partent pour leurs missions sur la terre et là ils atterrissent au retour. C'est en termes de voyage qu'on se réfère au monde céleste. Sans être réduit à un lieu de transit, que les dieux en partent ou qu'ils y arrivent, l'Olympe n'est qu'un repère générique sur leurs trajets. Comme tous les autres niveaux de l'univers, le royaume des dieux s'apparente, à son tour, à un immense χῶρος qui peut être aménagé en fonction des exigences du récit. Plusieurs scènes divines s'y déroulent, surtout celles qui précèdent l'action proprement dite. Parmi celles-ci, les assemblées des dieux jouissent d'une attention particulière, pourvu que l'Olympe soit un espace de parole et de réflexion plutôt que d'action. Cependant, ces scènes plutôt descriptives ont lieu le plus souvent à l'intérieur du palais de Zeus et ne provoquent que des gestes ou des réactions sans envergure spatiale, jamais des mouvements amples ni propres à illustrer comment l'espace est maîtrisé par les dieux. Une seule fois, on assiste à une réunion des Immortels qui a lieu en plein (et haut!) air olympien: au début du chant VIII de l'*Iliade*, Zeus assemble les dieux

---

[1] Homère mentionne les logis bâtis par Héphaïstos pour chacun des dieux: *Il.* I 607-608, XI 76-77; Sappho, fr. 1. 8 et fr. 127 (Campbell) évoque la «demeure dorée» de Zeus (voir S. R. Slings, «Sappho, fr. 1, 8 V: Golden House or Golden Chariot?», *Mnemosyne* 44 (1991), p. 404-410), respectivement le «palais doré» des Muses; Pindare, *Isth.* IV 60, mentionne qu'Héraclès sera «maître d'un palais d'or» (χρυσέων οἴκων ἄναξ) une fois entré dans l'Olympe et une fois accueilli dans la communauté des dieux; Pind. *Isth.* VII 44 évoque «les demeures du ciel» où siègent les dieux, etc. Pour un bon aperçu de la vie quotidienne des dieux grecs, voir Sissa & Detienne 1989: chap. I à VIII.

«sur le plus haut sommet de l'Olympe aux cimes sans nombre» (v. 3). Cependant, il n'y a aucune description des manières dont les dieux s'y sont rendus: on les trouve déjà rassemblés autour de Zeus.

En règle générale d'ailleurs, les scènes littéraires où l'on surprend les dieux se déplaçant à l'intérieur de l'Olympe sont des scènes d'ensemble où figurent tous les dieux, ce qui correspond peut-être aux manières des Anciens de se représenter l'espace ouranien comme un espace partagé par la communauté des Immortels dans son entier. Le plus souvent, ils sont décrits festoyant et partageant l'atmosphère conviviale olympienne: jamais on ne les voit festoyant séparément ou en groupes restreints. S'ils s'en abstiennent et se renferment dans leurs demeures, cela trahit un repli volontaire et une prise manifeste de position, comme on le voit dans le chant XI de l'*Iliade*, où ils réagissent contre Zeus[2]. Même l'attitude de Zeus, quand il se retire à l'écart de tous les autres dieux, est perçue négativement par Héra, soit qu'elle l'accuse de mépriser les règles communautaires, soit qu'elle le suspecte d'ourdir tout seul les fils de ses desseins (*Il*. XV 106-107). De manière semblable, ils ne marchent à travers l'Olympe qu'ensemble. L'*Iliade* nous en offre deux exemples. Au début même du poème homérique, on voit tous les dieux retourner dans l'Olympe, dans une véritable procession. C'est une scène d'ouverture bien appropriée puisque les dieux censés jouer un rôle de premier plan à travers l'*Iliade* font ainsi une entrée en scène majestueuse. Par son caractère solennel, le retour nourrit les besoins épiques. De plus, il répond aux contraintes narratives qui exigent qu'à l'heure du retour, Thétis rencontre Zeus et lui parle pour que s'amorce l'intrigue qui soutient toute la logique du récit. Les dieux rentrent chez eux après avoir participé ensemble au banquet offert par les Éthiopiens, peuple qui habite du côté de l'Océan, à l'extérieur de l'Olympe, ce qui explique que le voyage vers leur pays nécessite un itinéraire à travers l'espace réservé normalement aux dieux. Du séjour proprement dit, on ne sait que peu de choses, seulement que le voyage des Douze Dieux a duré ni plus ni moins que douze jours, ce qui correspond symboliquement à leur nombre, si l'on suit la liste «canonique» que proposait Otto

---

[2] *Il.* XI 75-77: «ils sont assis, tranquilles, en leur palais, là où chacun à sa demeure bâtie aux plis de l'Olympe. Ils incriminent, tous, le Cronide à la nuée noire». On surprend une attitude similaire chez Déméter qui, dans sa colère affreuse contre les dieux, s'enferme toute seule dans son temple, «loin de tous les Bienheureux». Tous les dieux, un par un, feront par la suite de grands efforts pour la convaincre de revenir dans leur famille (*HhDém.* 355 et s.).

Weinrich dans son étude fondamentale sur les Douze Dieux dans le monde grec et romain[3]. Le dialogue entre Thétis et Achille livrera quelques détails sommaires relatifs au départ. Le rhapsode ne nous offre qu'une image, du retour:

Départ	Ζεὺς γὰρ ἐς Ὠκεανὸν μετ' ἀμύμονας Αἰθιοπῆας χθιζὸς ἔβη κατὰ δαῖτα, θεοὶ δ' ἅμα πάντες ἕποντο: δωδεκάτῃ δέ τοι αὖτις ἐλεύσεται Οὔλυμπόνδε.	«Zeus est parti hier du côté de l'Océan prendre part à un banquet chez les Éthiopiens sans reproche, et tous les dieux l'ont suivi. Dans douze jours il retournera dans l'Olympe». (*Il*. I 423-426)
Arrivée	ἀλλ' ὅτε δή ῥ' ἐκ τοῖο δυωδεκάτη γένετ' ἠώς, καὶ τότε δὴ πρὸς Ὄλυμπον ἴσαν θεοὶ αἰὲν ἐόντες πάντες ἅμα, Ζεὺς δ' ἦρχε.	«Mais quand, après cela vient la douzième aurore, alors les dieux toujours vivants s'en retournent dans l'Olympe, tous ensemble, et Zeus à leur tête» (*Il*. I 493-495).

De ces épisodes, il ressort aisément qu'on ne peut assister à aucun mouvement des Douze Dieux sur le territoire olympien. L'Olympe, en effet, ne sert que de point de départ et de point d'arrivée. De là, Zeus part (ἔβη) ἐς Ὠκεανὸν et tous les dieux le suivent (ἕποντο), là, ils arrivent (ἐόντες) une fois de retour πρὸς Ὄλυμπον. Les verbes de déplacement qui rendent compte de leurs actions sont parmi les plus conventionnels: le premier, βαίνω désigne un mouvement élancé qui préside à plusieurs mises en route divines, aussi bien en vol qu'en char. Zeus s'engage vers l'Océan d'un seul coup ou d'un seul pas, comme le suggère l'emploi du verbe βαίνω. Tous les autres dieux le suivent sur la même route et au même rythme, sans que rien ne nous indique de manière explicite comment s'effectue le

[3] O. Weinrich, *su.* Zwölfgötter, dans Roscher, VI, col. 764-848. L'article est une version développée de deux autres études qui le précèdent: *Lykische Zwölfgötter-Reliefs.Untersuchungen zur Geschichte des dreizehnten Gottes* (= Sitzungsberichte Heidelberg 4, Abh. 5), Heidelberg, 1913 et *Triskaidekadische Studien. Beiträge zur Geschichte der Zahlen* (= Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 16, 1), Giessen, 1916. Selon l'A., qui suit à son tour l'opinion d'U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Glaube der Hellenen*, I, Berlin, 1931, p. 329, la liste «canonique» des Douze Dieux disposée en paires aussi «canoniques» (Zeus-Héra, Poséidon-Déméter, Apollon-Artémis, Arès-Aphrodite, Hermès-Athéna, Héphaïstos-Hestia) aurait été conçue et élaborée en Ionie (Lycie) à l'époque de la fondation de la Dédacapole ionienne au VIIe s. av. J.-C., alors à des fins d'organisation politique liées aux synœcismes opérés et à la création des confédérations. Le problème du caractère «canonique» et artificiel du catalogue des Douze Dieux a été remis en question par Long 1987: 58-59 et Georgoudi 1996.

déplacement. Le deuxième verbe, ἕπομαι «suivre, accompagner»[4], n'apporte aucune donnée quant aux manières dont les dieux circulent, à moins qu'il ne mette en évidence l'image du mouvement processionnel des dieux, avec Zeus en tête. On retrouve les Immortels regroupés en formation identique à leur retour, alors qu'ils marchent tous ensemble, en suite divine derrière Zeus qui les conduit: l'emploi du verbe ἦρχε en rend compte. Il n'y a aucune différence qualitative entre le rythme de Zeus et celui des autres: il s'agit seulement d'une différence de position spatiale, position qui fait écho, ici, comme ailleurs dans les scènes de rassemblements collectifs des dieux, à la prédominance de Zeus. Enfin, le troisième verbe, ἐλεύσεται, correspond au mouvement du retour dont la *deixis*[5] spatiale est centripète puisqu'il indique un rapprochement progressif du lieu-repère, l'Olympe, à la fois point de départ et d'arrivée. Le jeu prépositionnel de ἐς et πρός, suivis de l'accusatif Ὠκεανὸν, au départ, puis à l'arrivée, oriente clairement un mouvement simple «vers, dans la direction de» et guidé par un but clair. Le voyage se développe ainsi en deux temps, avec destination et retour précis, sans aucune hésitation, escale ou pause. Le rythme est ainsi parfaitement réglé. La valeur déictique d'ἐλεύσεται qui qualifie moins l'espace que l'orientation spatiale du déplacement divin renforce cette idée. C'est une expression qui indique, en outre, une complète maîtrise de l'espace de la part des dieux, particulièrement de Zeus qui marche à leur tête, «en guide». La rapidité avec laquelle s'accomplissent ces actions en est une autre preuve. Le lexique spécifique aux mouvements rapides fait défaut, mais la vitesse des déplacements est suggérée par d'autres moyens. Si le mouvement correspondant au départ est aisé et résolu, d'un seul pas ou d'un seul coup, le retour, symétrique au premier, ne dure à son tour qu'un instant: les dieux quittent le pays des Éthiopiens pour rentrer chez eux alors que surgit la douzième aurore; c'est à l'aurore d'ailleurs qu'ils reviennent à l'Olympe, ainsi que le montre le καὶ τότε tout au début du second vers, qui indique le moment précis de leur arrivée. Trois vers suffisent donc pour décrire le départ, et deux vers et demi pour amener les Olympiens chez eux. L'économie

---

[4] Selon Chadwick & Baumbach 1963: 192, il s'agit d'un mot très ancien dont l'un des dérivés, ἑπέτᾱς «compagnon», a donné la désignation d'un dignitaire mycénien *eqeta*, avec les dérivés *ekesijo, ekesija*, etc. (cf. *DELG su.* ἕπομαι).

[5] On emprunte le terme *deixis* aux grammairiens grecs pour exprimer l'orientation du mouvement par rapport au lieu de référence de l'énoncé.

des moyens dépensés pour décrire ces moments correspond à leur rapidité, sans qu'on soit davantage renseigné sur la manière dont les dieux se déplacent à chaque fois.

À peine les dieux sont-ils partis et déjà arrivés que Thétis s'élance vers le haut afin de rencontrer Zeus. Le trajet de Thétis prend autant de temps que le retour des dieux dans l'Olympe. Le moment de la rencontre est, en fait, préparé. La déesse trouve le Cronide déjà assis, à l'écart, sur le plus haut sommet de l'Olympe. De nouveau, on ne sait pas comment Zeus, ni Thétis se sont rendus là-haut, c'est-à-dire comment ils se sont déplacés à l'intérieur de l'Olympe. Après leur entrevue, ils se séparent. Tandis qu'elle, du haut de l'Olympe éclatant, saute dans la mer profonde, Zeus quitte le même lieu et «s'en va vers sa demeure»[6], puisque c'est là qu'on attire l'attention sur la scène suivante. L'emploi de la particule adversative δὲ marque bien le contraste entre les deux mouvements, du point de vue de la direction, du sens et de l'envergure. Une deuxième scène où l'on surprend tous les dieux en marche à travers l'Olympe n'apporte rien de nouveau par rapport à ce premier exemple. Faisant pendant à la scène du retour de chez les Éthiopiens, elle figure le retour des dieux à la fin de leurs missions sur le champ de bataille de l'*Iliade*, au chant XXI: en l'absence de Zeus, «les autres dieux toujours vivants s'en retournent vers l'Olympe, les uns dépités, les autres triomphants, et s'assoient à côté de leur père à la nuée noire» (v. 518-520)[7].

I. 2. Les Douze Dieux dans les représentations iconographiques.

Il y a cependant des représentations iconographiques où le collège divin dans son entier est figuré en marche, et ceci dès les répertoires minoens et mycéniens, en relation peut-être avec l'ancienneté du culte des Douze Dieux, culte répandu en Grèce propre ou en Asie Mineure. Faute d'éléments de décor, on ne peut pas identifier le cadre spatial où se déplacent les dieux à l'espace céleste où ils résident. Extraites de leur contexte narratif et réemployées en motifs isolés, les figures divines se transforment en signes, hors espace et

---

[6] *Il.* I 531-533: τώ γ' ὡς βουλεύσαντε διέτμαγεν: ἣ μὲν ἔπειτα/ εἰς ἅλα ἅλτο βαθεῖαν ἀπ' αἰγλήεντος Ὀλύμπου,/ Ζεὺς δὲ ἑὸν πρὸς δῶμα. Aucune indication ne nous renseigne sur le déplacement de Zeus. Cependant, son mouvement dans un espace si familier est précis, en deux temps (départ/arrivée), orienté. L'écart est extrêmement court, si bien qu'on peut penser à un intervalle exigu entre l'endroit que le dieu vient de quitter et celui qu'il gagne en vue de la première assemblée divine de l'*Iliade*.

[7] L'expression qui décrit leur déplacement est identique à celle qui décrivait leur marche de retour du banquet des Éthiopiens: πρὸς Ὄλυμπον ἴσαν θεοὶ αἰὲν ἐόντες (*Il.* XXI 518 = I 494). L'imparfait ἴσαν joue le même rôle qu'ἐλεύσεται dans la scène du départ et assigne une *deixis* centripète au retour dans le lieu-repère de l'énoncé.

hors échelle. Globalement, ces alignements divins sur l'axe horizontal ne sont pas ancrés dans un espace perceptible même si les personnages sont reliés par une syntaxe figurative, à savoir le mouvement dans le même sens. Les figures divines deviennent des motifs répétitifs, si stéréotypés qu'ils se transforment en motifs décoratifs qui ne connaissent d'autre loi que celle de l'harmonie visuelle, comme si elles se déplaçaient dans un cadre dépourvu de repères spatiaux et, en effet, d'espace *micro sensu*.

Les ancêtres des représentations figurées des Douze seraient, d'après Charlotte Long, les deux longs bas reliefs sculptés découverts grâce aux fouilles de l'Institut allemand d'archéologie sur le site du centre cultuel rupestre à ciel ouvert de Yazilikaya et datés des environs de 1200 av. J.-C.

Fig. 1

Dans la Chambre A du sanctuaire, sur la paroi Ouest, un cortège de divinités masculines forme une procession, de gauche à droite, à la rencontre d'un cortège de divinités féminines figuré sur la paroi Est (fig. 1)[8]. L'impression de déplacement est suggérée par le fait que les personnages sont représentés de profil, mais il faut tenir compte du fait qu'il était inhabituel à l'art hittite de figurer de manière frontale ses sujets. Au total, soixante-trois des divinités du panthéon hittite (ou hourrite, d'après les inscriptions qui accompagnent les figures) se rejoignent au centre de la scène où, sur la paroi Nord, sont représentés le Dieu-Orage de Hattusha, Teshub, qui conduit le cortège des dieux (1-42), et la Déesse-Soleil d'Arinna, Hebat, qui marche en tête du cortège des déesses (43-63). Ils se distinguent, l'un et l'autre, par leurs taille et position: tandis que le premier est figuré debout sur une montagne, la seconde est debout, sur un lion. La composition des deux groupes n'est pas rigide. On distingue trois déesses dans la série des dieux (36-38) et un dieu dans la colonne des figures divines féminines (44). Dans la Chambre B, toujours en marche processionnelle, douze figures

[8] Long 1987: 44 et figs. 122-123; *LIMC su.* Dodekatheoi, no. 2; K. Bittel, *Hattusha. Capital of the Hittites*, New York: Oxford University Press, 1970, p. 101, 110, pls. 18, 24b; *id.*, *Boğazköy-Hattuša. Ergebnisse der Ausgrabungen* IX: *Das hethitische Felsheiligtum Yazilikaya*, Berlin, 1975, p. 125-128, nos. 1-12, pls. 12-13; p. 160-161, nos. 69-80, pls. 44-46; p. 252, 255.

divines masculines sont représentées sur un bas relief distinct. Les douze dieux sont vêtus de pagnes, portent de hauts chapeaux et des faucilles sur l'épaule gauche. Ils sont identiques et composent une série linéaire (horizontale). Des intervalles égaux les séparent. Ils s'avancent l'un à côté de l'autre, en droite ligne, au même rythme: cet effet est obtenu par le chevauchement de leurs membres inférieurs. Seule, leur procession remplit l'espace de la composition. Ce schéma spatial et graphique générera la structure de base des représentations figurées des Douze Dieux en Grèce proprement dite.

Depuis le VIe s. av. J-.C. au moins, les figures divines du panthéon grec apparaissent dans les répertoires iconographiques en groupes paritaires formés de six dieux et six déesses, qu'on dispose soit en file, soit répartis en paires «canoniques», en suivant le schéma d'Otto Weinrich. Un bel exemple est fourni par le *kyathos* à f. n. de Lydos, découvert dans une tombe de Vulci et daté de 530-520 av. J.-C.[9], où six paires de dieux sont représentées à l'extérieur de la coupe. De gauche à droite, on y identifie, selon les attributs: Zeus - Nike (Iris?), Héphaïstos - Aphrodite (lotus?), Héraclès (peau de lion) - Athéna (casque, égide), Dionysos (lotus? coupe? branches de lierre) - Hermès (pétase, chaussures ailés, caducée), Poséidon (trident) - Déméter (couronne d'épis, fleur), Arès (lance ou épée) - Héra (?). Sur trois fragments d'une coupe à f. r. attribuée à Épictétos, découverts dans l'*Artémiseion* de Thasos et datés de 520-510 av. J.-C.[10], sur la frise extérieure subsistent encore les traces de deux paires divines, exposées de gauche à droite dans l'ordre suivant: Artémis tenant l'arc, Apollon citharède, Hermès (pétase, caducée), Dionysos (bras droit portant une panthère). L'état fragmentaire ne permet pas d'en voir plus, mais Jean-Jacques Maffre estime un maximum de sept figures par côté. Sur un relief en marbre conservé à Baltimore[11], de provenance inconnue (Tarente?) et dont la datation, loin du consensus, varie entre le Ve s. av. J.-C. et le IIe s. apr. J.-C., les Douze Dieux s'avancent dans une procession dextroverse, répartis en paires. Relief archaïque ou archaïsant?[12] Grâce aux attributs, on peut identifier: Apollon en tête, jouant de la cithare, suivi par Artémis (arc, carquois), Zeus (sceptre, foudre) - Athéna (lance égide, chouette), Poséidon (trident) - une déesse tenant un sceptre (Héra?), Héphaïstos portant un bâton -

---

[9] Rome, Villa Giulia, inv. 84466. Cf. Long 1987: 4-5 et fig. 4-6 (avec bibliographie) et Georgoudi 1996: 53 et fig. 6ABC. Voir aussi Annie-France Laurens et Fr. Lissarague, «Entre dieux», *Mètis* 5 (1990), p. 53-73.

[10] Thasos, Musée de Limenas, non inventorié, cf. Long 1987: 5, fig. 7; J.- J. Maffre, Fr. Salviat, *BCH* 100 (1976), p. 781, fig. 28; J.- J. Maffre, *Thasiaca* (= *BCH*, Suppl. V), Paris, 1979, p. 63-69, fig. 21.

[11] Baltimore, Walters Art Gallery, inv. no. 23. 40. Cf. Long 1987: 44 et fig. 124 (avec bibliographie), Georgoudi 1996: 50 et fig. 4.

[12] Long 1987: 45 opte pour le style archaïsant du Ve s. av. J.-C. à cause des yeux en amande.

Déméter (sceptre, épis), Arès (casque, cuirasse, lance) - une déesse portant une fleur (Aphrodite?), enfin Hermès (bonnet, caducée). La femme qui tient une coupe et très vraisemblablement un lys est peut-être Hestia.

Les scènes de ce type deviennent de plus en plus fréquentes dans les répertoires iconographiques de l'époque hellénistique et surtout dans les représentations archaïsantes néo-attiques du Ier s. av. J.-C. D'une représentation à l'autre, l'identité des personnages divins, bien que le noyau des divinités principales reste inchangé, et la composition des couples divins diffèrent, sans qu'on puisse déceler un critère de groupement en paires ou d'arrangement des paires. Même si la structure du panthéon divin n'est pas sans variation, le schéma de base de l'agencement iconographique est cependant simple:

i) douze figures divines s'avancent sans effort de gauche à droite, l'un derrière l'autre; bien que leur mouvement soit directionnel, le point de départ et le point d'arrivée ne sont jamais indiqués;

ii) le mouvement rectiligne et l'axe horizontal sur lequel les dieux se meuvent renforcent cet effet visuel sériel; le tout prime sur ses composantes; pluriels, les êtres divins constituent toutefois une unité; aucun des personnages ne sort du cadre, les personnages ont la même taille et figurent un ensemble d'égaux, aucun ne se distingue des autres par sa taille, son attitude ou sa position. Le groupe ainsi soudé génère l'image d'un collège divin homogène qui agit de façon solidaire. Les figures divines remplissent le cadre spatial: il ne s'agit pas, en l'occurrence, d'un rapport de grandeur réel, mais d'une échelle d'harmonie. Le décor reste au service de la forme;

iii) l'image globale de la suite divine converge dans le sens du déplacement, sans être centripète;

iv) des intervalles égaux séparent les paires entre elles et les partenaires de chaque paire entre eux;

v) chacun des dieux porte ses attributs caractéristiques, bien que certains nous demeurent non identifiables;

vi) en règle générale, la distribution des deux sexes est paritaire, un dieu-une déesse, mais on a noté des exceptions, comme Hermès-Dionysos;

vii) en tête marchent Zeus ou Apollon citharède, ce qui souligne l'effet visuel de marche rythmée au son de la musique, ainsi que les dieux se meuvent par nature, expression de leur perfection;

viii) l'espace des compositions iconographiques est organisé en tant qu'espace rythmé par la procession des figures divines; un effet visuel d'ordre et de synergie se dégage; la composition est bien équilibrée, harmonieuse et crée une sensation de fluidité.

Hormis les scènes qui figurent l'ensemble des Douze Dieux engagé en mouvement processionnel, l'époque archaïque, particulièrement le dernier quart du VIe s. av. J.-C., offre un riche répertoire figurant seulement des fragments de processions divines: soit des défilés avec un nombre réduit de dieux, soit des représentations composites où quelques dieux sont accompagnés de figures divines mineures, d'humains ou de victimes sacrificielles[13]. Le schéma iconographique est le même que celui du répertoire des processions des *Dôdékathéoi*, sauf qu'il n'est pas aussi géométrique. Sur un dinos attique à f. n. daté de 575-550 av. J.-C.[14], un grand nombre de personnages divins s'avance en procession vers la droite: Héphaïstos sur une mule, Dionysos et Ariane, deux satyres ithyphalliques placés devant Héphaïstos, un satyre aulète, une ménade, un satyre menant un taureau, un homme ithyphallique jouant de l'aulos, un homme barbu, un garçon nu, trois ménades aux traits masculins, nues et des satyres qui conduisent des animaux sacrificiels. Toujours dans le répertoire fourni par la céramique à f. n., une amphore attique à col datée de 510-500 av. J.-C.[15], présente cinq dieux se déplaçant en cortège processionnel vers la droite: Maïa tenant un caducée, Hermès, Apollon jouant de la cithare suivi d'un taureau, Dionysos tenant un *kantharos* et Sémélé (ou Ariane?). D'après un schéma similaire, trois paires de dieux s'avancent en procession vers la droite sur une amphore attique à f. n. provenant de Vulci et datant de 510-500 av. J.-C.: Hermès (pétase, caducée), une femme conduisant Athéna et un taureau dont les cornes sont drapées de filets sacrificiels, Dionysos tenant un *kantharos* et une Ménade avec une branche de lierre[16]. Le célèbre relief thasien en marbre provenant du Passage des Théores (480 av. J.-C.)[17] montre au centre de la scène un lieu de culte consacré à Apollon vers lequel s'avancent, à gauche, le dieu citharède couronné par une femme et, à droite, trois Nymphes (selon l'inscription qui indique que la niche était un lieu de culte consacré à Apollon et aux Nymphes). En somme, l'image des

---

[13] Sur l'étrangeté des scènes qui figurent des animaux sacrificiels accompagnant des processions des dieux, voir *ThesCRA* I, 1: 9.

[14] *LIMC su.* Héphaistos, no. 138b (= Paris, Louvre E 876).

[15] *LIMC su.* Maia, no. 15.

[16] *LIMC su.* Hermès, no. 797 B. Une représentation similaire est figurée sur une amphore attique à f. n. datant de la première moitié du Ve s. av. J.-C., aux environs de 480-460 (= *LIMC* V *su.* Hermès, no. 798a) où Hermès (pétase) conduit vers la droite une Ménade tenant une coupe, un petit taureau; Dionysos tenant une branche de raisins dans sa main droite et un *kantharos* dans la gauche les suit.

[17] *LIMC su.* Apollon, no. 716 (= Paris, Louvre MA 696).

πομπαί divines renforce l'idée de totalité du collège des Olympiens, qui relève peut-être d'une forme d'inspiration davantage sensible à l'unité du divin qu'au jeu des diverses valeurs hiérarchisées et structurées en un panthéon. L'ensemble des dieux qui s'avancent en marche processionnelle articule et fige l'image du panthéon en tant que communauté close et parfaite[18].

I. 3. Conclusions.

Nous venons de voir à partir de ces quelques exemples que l'espace céleste est un espace ouvert aux déplacements divins qui partent *de* l'Olympe et retournent *vers* l'Olympe. Malgré tout, on n'est que peu renseigné sur les mouvements qui ont lieu *au-dedans*, entre les murailles de bronze de l'enceinte olympienne. Il est difficilement concevable que les dieux ne puissent pas exercer leur infinie liberté de mouvement chez eux. Est-on sûr que les images citées plus haut ne sont pas «dans l'Olympe»? Pour la pensée grecque archaïque, qui se représente la nature divine essentiellement en termes de force et de dynamique, il serait inconcevable de se figurer les dieux en dehors de la sphère des mouvements. Comment dès lors expliquer l'absence ou, du moins, la pauvreté des représentations des déplacements des dieux à l'intérieur de leur propre royaume, tant dans les sources littéraires que dans l'art figuratif? Au premier abord, l'obstacle ne semble pas être d'ordre physique. Rien ne bloque l'accès à l'Olympe: les dieux, on le verra, s'élancent à toute allure d'un point quelconque de l'enceinte olympienne, jamais spécifié, et y retournent sans franchir aucune barrière. Les portes d'entrée délimitent l'espace olympien, pour le séparer du dehors et pour renforcer son caractère monumental, mais pas pour en barrer l'entrée, car, à vrai dire, on ne connaît aucune tentative de forcer l'accès par cette voie… Nous pouvons supposer que, ici comme partout où l'on rencontre l'image des portes conjointe à celle du seuil, elles permettent à la pensée archaïque de se représenter la limite spatiale ultime d'une réalité, son commencement et sa fin et, en corollaire, le contact avec un monde essentiellement différent et infranchissable. Plus qu'une frontière spatiale entre des domaines différents dans l'univers, les portes célestes marquent la frontière entre des statuts ontologiques résolument distincts. L'interdit est essentiellement religieux et les effets qui l'expriment n'en sont que des reflets. Entre hommes et dieux, la coupure est

---

[18] Les compositions en parataxes des πομπαί divines, gérées conformément au principe sériel, évoquent à plus d'un titre les litanies de la perfection qui caractérisent les dieux en tant qu'êtres stables, immuables, purs, éternels, isolés dans leur intégrité. Voir aussi l'***Appendice* I**, *infra*, p. 484-493.

radicale et définitive. Reste à organiser les rapports entre ces deux mondes et les espaces qu'ils définissent. Les portes, le seuil, les arrêts, les silences ne sont que de moyens utilisés pour exprimer ces rapports.

Chez les Anciens, l'absence des mouvements des dieux dans l'Olympe n'a jamais fait, que l'on sache, l'objet d'une mise en question, pas plus que ne l'ont été la présence des dieux et leurs interventions. Faute de réponses précises à de telles questions, il nous faut recourir à des hypothèses. Le manque de représentations des dieux en marche à l'intérieur de l'enceinte olympienne pourrait être un corollaire de la déférence scrupuleuse des Anciens envers le divin, déférence en vertu de laquelle ils n'osaient se figurer la demeure des dieux et se limitaient à se la représenter en tant qu'espace générique qui abrite les dieux, clos, insondable et inaccessible aux mortels. L'image de l'Olympe, comme celle des autres domaines divins, ne dérive pas d'une expérience «mystique» de l'ineffable: son schéma symbolique religieux se réduit à une projection mentale de certains schémas conceptuels du monde d'en bas sur le modèle du monde d'en haut. De tous les domaines divins, l'Olympe est, sinon le plus obscur, du moins le plus discret. D'autres, tels le palais de Poséidon, dans les abîmes marins visités par Thésée ou la demeure d'Hadès, dévoilée à l'occasion du récit du combat entre Héraclès et le Cerbère, sont bâtis à leur tour selon des projections de ce que les Anciens connaissaient en matière de divin, mais laissent leurs traits se dégager davantage.

D'autre part, les Anciens ne se donnaient pas la possibilité de se représenter les dieux chez eux, dans leur propre domaine. Il leur paraissait peut-être insensé de figurer les dieux livrés à un rythme quotidien indépendamment de leurs interventions auprès des humains, qui risquait ainsi de prendre une allure prosaïque. Par exemple, si le banquet sur l'Olympe est une image littéraire classique, pourtant la scène n'apparaît jamais dans le répertoire des banquets couchés, car, comme le note Jean-Marie Dentzer, «l'art grec a montré une certaine réticence à faire adopter la position couchée à l'ensemble des Olympiens»[19]. Au contraire, les dieux, sur l'Olympe, tant dans la littérature que dans

---

[19] Dentzer 1982: 118. De plus, c'est seulement à partir de 530 av. J.-C. qu'on voit apparaître des figures divines dans les scènes de banquet de la céramique attique à f. r., surtout Dionysos et Héraclès, qui cependant, sur plus de 800 vases connus actuellement, ne figurent comme banqueteurs que rarement: Héraclès – une dizaine de fois, Dionysos – une trentaine de fois, Hermès – une seule fois. La célèbre coupe du peintre de Codrus (Londres E 82), datée vers 450-425, qui représente cinq couples de divinités (Hadès et Perséphone, Zeus et Héra, Poséidon et Amphitrite, Dionysos et Ariane, Arès et Aphrodite) est une exception. De plus, la composition est solennelle, les gestes des convives divins sont stéréotypés, les tables sont vides, ce qui témoigne du grand conservatisme de l'artiste et du schéma sympotique réservé aux dieux: «on ne retrouve

l'iconographie, sont toujours surpris en assemblées: c'est que leur réalité est par excellence «discursive». Pas de mouvements de grande envergure ni au dedans, ni en dehors de leurs demeures, et moins encore de gestes vifs. Les réunions olympiennes sont dominées toujours par Zeus qui trône majestueusement, assis dans une attitude immobile, pétrie de solennité. Le Père des dieux exerce son autorité par une remarquable économie de gestes: il lui suffit d'un seul froncement de sourcils pour tout ébranler (*Il*. I 530); là, il fait un signe de tête à Thétis (*Il*. I 527), là, il secoue la tête et fait non (XVII 198), ensuite, fait oui (XVII 210), ailleurs, il lève un œil sombre sur Arès (V 869); d'un signe de son auguste chef, il valide ou invalide des requêtes, confirme ses décisions, sans avoir besoin d'en dire plus. Pour donner leur adhésion aux paroles de Thémis – qui arbitre la querelle entre Zeus et Poséidon qui veulent tous deux épouser Thétis – il suffit que les dieux fassent un signe de leurs paupières (Pind. *Isth*. VIII 45). Il n'y a là ni réserve ni réticence: cette économie de gestes s'accorde pleinement avec leur immobilité. Cette attitude hiératique, remplie de grandeur religieuse, ne doit pas être exagérée non plus, car les dieux des productions épiques, figures anthropomorphiques, sont encore loin de l'Être absolu figé dans l'éternel, prôné par les systèmes philosophiques des époques classique et hellénistique[20]. En témoignent les virulentes critiques, après Xénophane et avant Platon, d'une nouvelle pensée religieuse qui répugne à évoquer certaines traditions de la geste divine et héroïque, en particulier certaines théomachies, susceptibles d'exercer un potentiel «danger» et de blesser la sensibilité religieuse des hommes pieux. De surcroît, il semble que les Anciens se soucient des secrets que cachent les délibérations des dieux davantage que de leur immobilité[21]. Autre explication, aussi hypothétique: les dieux ne sont localisés que génériquement en tant que résidents de l'Olympe. Ils habitent aussi bien sur la terre, dans les lieux qui leur sont consacrés. Parce qu'ils s'affairent sans cesse dans le monde des mortels, se tiennent près d'eux et veillent à leur sort, on les voit plutôt voyager que se livrer à des promenades à l'intérieur de l'Olympe, comme s'ils étaient à temps plein au service des humains…

---

rien de la liberté et de l'atmosphère détendue des banquets de la vie quotidienne représentés sur les vases à figures rouges» (Dentzer 1982: 122).

[20] Sissa & Detienne 1989: 99-101.

[21] La faute de Tantale, par exemple, mortel devenu immortel, ensuite banni de l'Olympe, sera expliquée par plusieurs auteurs comme *superbiloquentia*: il aurait divulgué les délibérations des dieux et aurait révélé leurs μυστήρια. Ixion et Phinée, d'autres mortels qui partagent des destins semblables, sont accusés, d'après certains auteurs, de fautes du même type. Voir *infra*, chap. V. 1. 3, p. 265-266.

Les Grecs se sont à tel point obstinés à ne pas soulever le voile qu'on se demande incidemment, avec Jaume Pòrtulas, pourquoi: «S'agit-il d'une tentation secrète? Pourquoi ce danger angoissait-il constamment la conscience hellénique?» À son avis, c'est que «la *Weltanschauung* des Grecs rendait concevable une telle tentation [que constitue la convoitise d'être l'égal des dieux]; parce qu'il y a, sans doute, une proximité relative entre hommes et dieux et parce que ceux-ci ont subi une personnification remarquable dans le cadre de la religion olympienne»[22]. Quand dieux et hommes coexistent, il faut déterminer de façon univoque les honneurs de chacun et il faut définir une fois pour toutes leurs domaines respectifs. Les dieux, qui ont, certes, des liens de parenté avec les humains et dont l'espace est tissé à l'image de celle de l'*œkoumène* terrestre, sont pourtant d'une étoffe différente. Les Anciens veulent soustraire à la morsure du temps le «vécu» des dieux. Le réel archaïque est ce qui devient et ce qui arrive, ce qui passe, ce qui toujours change. C'est dans la vie perpétuelle, dans son renouvellement permanent, dans ce devenir sans fin que réside la profonde et intime nécessité d'un réel qui n'est que sensible et donc naturel. C'est précisément à cette morphologie que se soustrait le divin. Ainsi, le silence que gardent les Anciens à l'égard des mouvements des Olympiens chez eux parle davantage d'eux-mêmes que des dieux. La prétendue immobilité octroyée aux dieux n'est, en fin de compte, qu'une forme de délimitation obstinée de leur régime de vie par rapport à l'agitation sans espoir ni but spécifique, et au spectacle pénible et pitoyable de la vie mouvementée des mortels. Comment mieux exprimer cet écart irréductible entre les deux races (et les statuts ontologiques correspondants) sinon que de manière spatiale? En isolant l'Olympe au sommet du monde et ses résidents dans une sereine immobilité, les Grecs de l'époque archaïque mettent en évidence, en effet, «their distinctive otherness and complete independence», selon l'expression d'Anton Bierl[23]. Antonio Loprieno avance une hypothèse similaire à l'égard des stratégies mises en œuvre par la culture égyptienne afin de déterminer les relations entre hommes et sacré[24]. Loprieno décèle trois stades dans le processus: le premier, physique, définit le rapport entre hommes et sacré en termes de

---

[22] Pòrtulas 1985: 230. Greene 1963: 51met en évidence l'écart que l'*Iliade* consacre entre les mondes et la profonde altérité du monde des dieux que les héros homériques soulignent à tout moment: «The *Iliad* was to be so healthy an influence on later poetry because it maintained so finely divided an interest between the outer and inner worlds. […] Perhaps so discreet a balance between the two worlds can only be struck by a society which does not fully distinguish them». Anton Bierl 2004: 48 conclut: «The more they [les dieux] are removed from men, the more the very image of the gods can only be imagined».
[23] Bierl 2004: 46.
[24] Loprieno 2007.

distance infranchissable («the untouchability of the sacred»); le deuxième implique la transformation de la distance physique en distance «textuelle» («unspeakability»); enfin, le dernier correspond à l'accès au divin au moyen des lois rituelles. En s'appuyant sur cette logique séquentielle du processus, Loprieno explique le mouvement du sacré au rituel. À sa manière, la pensée grecque opère dans un premier temps de façon physico-spatiale. Elle s'évertue à penser le monde divin hors de l'espace et du temps: les dieux sont installés sur leurs hautes tours, au-dessus de nous, dans l'incompréhensible; l'espace ouranien est fait des matières les plus pures, incorruptibles, en parfait accord avec la nature de ses illustres résidents. Faute d'autres éléments paysagers, ce sont eux-mêmes et leurs objets spécifiques qui aménagent l'espace. Ensuite, les Grecs entretiennent sciemment l'opposition si nette entre la demeure divine, lumineuse, et le terrier de la condition humaine, de même que l'abîme qui sépare les humains éphémères et les palais olympiens. La distance entre le ciel et la terre semble déjà «calculée» de façon à ne pas mettre trop ouvertement en péril la dignité essentielle du divin, son altérité par rapport au monde des humains et leur nature pure de tout mélange. En dernier lieu, une fois que les dieux sont installés, ils passent à l'action, sans que leurs agissements affaiblissent la solide polarité du monde et l'inébranlable séparation entre hommes et dieux. L'espace céleste n'est pas pour autant dépourvu de consistance spatiale. L'enceinte olympienne, «bâtie» comme plate-forme située au-dessus des nuées, n'est pas privée de dynamique de par son allure éthérée. Bien au contraire, on la voit s'ébranler sous les pas de Zeus[25], on la voit aussi traversée par le char divin d'Héra (*Il.* V 748-750), ce qui atteste que les dieux peuvent s'y déplacer à leur gré, à pied, en char ou en volant, comme ils le font *extra muros*, après qu'ils traversent les portes. S'ils ne cheminent pas sur les voies de l'Olympe, cela provient plutôt de leur nature et de la nature de l'espace où ils résident. La consistance du monde ouranien est même sa fixité extra-temporelle et son intangibilité spatiale: la pensée religieuse grecque s'y attache pour prendre cohérence et sens. Pourvu que l'Olympe soit tenu pour un espace immuable, voué à l'ordre, à la stabilité et à la constance, à la pureté intouchable et impérissable, essentiellement étrangère au mélange et à la corruption, sans saisons ni temps qui évolue, il n'offre pas un cadre spatial approprié pour des actions dynamiques; ou, en tous cas, son dynamisme y est différent de l'agitation des humains. Ses résidents s'activent dans le monde instable des mortels où ils agissent selon les règles du plus haut dynamisme: c'est

---

[25] *Il.* VIII 443: τῷ δ' ὑπὸ ποσσὶ μέγας πελεμίζετ' Ὄλυμπος.

leur manière de participer à l'être. C'est que, d'après l'un des principes constants qui règle les manières anciennes de penser l'espace, le lointain, particulièrement le lointain absolu qu'est le monde divin, est le seul censé incarner la plus parfaite pureté. Dans ce sens, l'image des dieux «statiques» s'accorde avec les traits assignés à l'espace qu'ils occupent dans la configuration du monde. Par cela, l'Olympe et les Olympiens entretiennent et garantissent la stabilité et l'ordre du monde entier. Par sa fixité même, la montagne divine remplit la fonction de «quartier général», elle contrôle le réseau des routes divines et assure le va-et-vient des dieux, elle génère même une belle mécanique qu'on va retrouver dans le schématisme des déplacements divins.

Chapitre II
Déplacements des dieux à travers l'éther

Le chapitre précédent a présenté l'Olympe en tant que point culminant et immuable, mais non sans attache avec le sol terrestre. De loin et d'en haut, il offre à la vue, voire à l'ouïe des dieux, le panorama du monde, mais s'inscrit par là même au cœur de l'espace grec. Loin de constituer une exception, il obéit à sa logique structurelle et ne reste pas en dehors de la sphère des mouvements divins ni n'exerce sur celle-ci un effet contraignant du point de vue spatial. L'Olympe est un véritable lieu géométrique, le point de départ et d'arrivée de tous les déplacements divins: à partir de là et en dehors du royaume céleste, tout l'espace s'ouvre au regard et au pas des dieux. Ils n'ont qu'à prendre le chemin de l'éther pour se rendre en tout lieu et en toute direction, toujours au prix d'une descente. Ils traversent toujours, sans exception, l'espace intermédiaire entre ciel et terre: sinon, ils risqueraient de nuire à l'équilibre cosmique acquis une fois instauré le règne des Olympiens. Mais la voie transéthérienne est aussi une «voie d'or» qu'eux seuls, de tous les vivants, empruntent de façon ordinaire, une voie impraticable pour les humains qui, quand ils s'y risquent, les mène droit à l'échec. Une expression finira d'ailleurs par qualifier la race des dieux en fonction de leurs chemins: θεῶν κέλευθος. Ainsi Hélène en colère contre Aphrodite lui lance-t-elle: «va donc t'installer chez lui [Alexandre], abandonne les routes des dieux, ne permets plus que tes pas te ramènent dans l'Olympe»[1]. Cette route des dieux, que Zeus lui-même parcourt quand exceptionnellement il se met en route, qui traverse l'éther, est-elle unique, ou seulement la voie royale qui relie l'Olympe au monde des hommes? Y a-t-il des routes différentes pour descendre de l'Olympe et pour y remonter? Existe-t-il des raccourcis, des chemins de traverse? Quel est le point de départ et d'arrivée des courses divines? En résumé, comment s'opère la communication entre ciel et terre?

C'est l'*Iliade* encore qui sera notre guide principal ici. Trois moyens de locomotion sont utilisés par les dieux, qui nous retiendront successivement: le char, le vol et la course à pas de géants.

---

[1] *Il.* III 406-407: ἧσο παρ' αὐτὸν ἰοῦσα, θεῶν δ' ἀπόειπε κελεύθους,/ μηδ' ἔτι σοῖσι πόδεσσιν ὑποστρέψειας Ὄλυμπον. Green 1963: 26 définit la route entre Olympe et Troie en termes de «divine highway».

II. 1. En char.

II. 1. 1. μάστιξεν δ' ἐλάαν: τὼ δ' οὐκ ἄκοντε πετέσθην.

Commençons avec un exemple type des déplacements divins transéthériens en char, l'aller-retour qu'effectue Zeus entre le ciel et la terre au chant VIII de l'*Iliade*. Au tout début du chant, il se met en route du plus haut sommet de l'Olympe en direction de l'Ida, après avoir décidé de rassembler les dieux pour leur interdire de se mêler des conflits entre Achéens et Troyens. «Ces mots dits» (ὣς εἰπὼν) – formule homérique habituelle pour marquer le passage immédiat et direct à l'action et pour attirer l'attention vers la scène suivante - , il prépare seul son voyage. D'abord, il s'occupe de ses deux coursiers «aux pieds de bronze […] dont le front porte une crinière d'or», ensuite, Zeus «lui-même se vêt d'or et prend en main un fouet d'or, façonné»[2]. Si le vocabulaire qui décrit l'attelage et l'équipement de Zeus est celui de tout objet divin, animé ou inanimé, cette description des coursiers utilise aussi des épithètes empruntées au registre du vol: ils ont les pieds «au vol prompt» (ὠκυπέτα)[3]. Leur tenue brillante et majestueuse renforce l'effet solennel de la scène bien que, par la suite, c'est le contraste entre la lourdeur des pieds de bronze des coursiers et l'aisance immatérielle avec laquelle ils allaient traverser l'éther qui frappe.

Par rapport à la minutieuse digression consacrée aux préliminaires de la mise en route[4], un vers et demi suffit pour rendre compte de la traversée proprement dite de l'éther. Les gestes de Zeus sont on ne peut plus brefs, vifs et précis: il monte d'un seul pas dans son char (ἐπιβαίνω)[5], prend les rênes en main et à son coup de fouet, les coursiers «pleins d'ardeur s'envolent à travers l'étendue qui sépare la terre du ciel étoilé»[6]. L'économie des

---

[2] *Il.* VIII 41-44 = XIII 23-26: le même ensemble de vers sert à la description des accessoires et du départ de Poséidon de son palais d'Égées vers la grotte située entre Ténédos et Imbros, lors de sa traversée des abîmes marins.

[3] Le même adjectif qualifie les coursiers de Poséidon (*Il.* XIII 24) engagés dans un déplacement semblable ou le vol vite du faucon dans Hés. *Trav.* 212. Pour un inventaire plus détaillé des épithètes homériques appliquées aux coursiers divins, voir *infra*, p. 49-50.

[4] Une trentaine de vers est nécessaire pour que le rhapsode brosse le tableau des préparatifs du départ d'Héra, accompagnée d'Athéna, à l'occasion de leur descente transéthérienne en char (*Il.* V 719-747). Dans le contexte de l'ascension transéthérienne d'Iris sur le char d'Arès, le tableau du départ est très sommaire, car la déesse intervient dans une situation d'urgence et ne gaspille plus son temps en préliminaires (*Il.* V 363-364).

[5] *Il.* VIII 44. Le même verbe sert en outre à signaler le départ en char à travers l'éther d'Aphrodite, d'Iris ou d'Athéna (*Il.* V 364, 365, respectivement V 745). Le verbe en composition ἐπιβαίνω désigne le mouvement court et précis de «mettre le pas» (βαίνω) sur une surface, un support, en règle générale une localisation spatiale simple (selon le sens de l'emploi de la particule ἐπι-).

[6] *Il.* VIII 45-46: τὼ δ' οὐκ ἄκοντε πετέσθην μεσσηγὺς γαίης τε καὶ οὐρανοῦ ἀστερόεντος. Il en va de même pour les coursiers attelés au char d'Héra, dans *Il.* V 768-769, car la formule est identique. Pour les

moyens descriptifs et les verbes qui restituent point par point, en succession chronologique, les opérations du dieu-pilote rendent compte à la fois de la sûreté de ses manœuvres et de la rapidité de sa course. Même le verbe d'action πέτομαι employé pour désigner le mouvement des chevaux divins renvoie à l'idée de vitesse. Selon les éclaircissements relatifs à l'étymologie du mot, selon Pierre Chantraine, «πετέσθην repose sur une racine exprimant un mouvement rapide vers un but»[7]. D'autres données concourent à mettre en évidence la vitesse avec laquelle opèrent les coursiers: ils arrivent sans délai, voire instantanément, à destination. Plus que rapide, la circulation entre ciel et terre se montre facile, précise, prouvant une pleine maîtrise de l'espace éthérien et de la route empruntée. En outre, la vitesse de l'intervention de Zeus correspond aux exigences narratives et respecte les règles de toute épiphanie divine homérique: apparition et disparition fulgurantes, vitesse «supersonique», ardeur, élan, efficacité immédiate. La rapidité si bien mise en évidence par le rhapsode à l'aide de tant de moyens n'a pas une grande valeur spatiale, mais surtout une valeur narrative et rhétorique. Elle ne concerne pas tant les manières divines de se déplacer et de maîtriser l'espace qu'elle magnifie en soi la toute-puissance des dieux, la nature prompte et efficace de leurs interventions.

Il faut remarquer que l'expression formulaire τὼ δ' οὐκ ἄκοντε πετέσθην n'est pas réservée à une manière divine de circuler. On rencontre ce vers six fois dans les poèmes homériques, toujours pour qualifier des déplacements rapides en char: à l'exception des occurrences qui désignent l'envolée des chevaux conduits par Zeus que nous venons de mentionner, les autres occurrences concernent des traversées terrestres effectuées par des mortels sur leur attelage, toutes ayant, plus ou moins, un côté sur-humain[8]. On remarque ainsi qu'Homère ne développe pas un langage particulier pour qualifier les déplacements des dieux en char ou dans les voyages transéthériens. Seule, change la nature de l'attelage, parfaite.

---

coursiers pilotés par Iris dans une scène similaire, le rhapsode choisit une formule abrégée: «ceux-ci, pleins d'ardeur, s'envolent» (V 366: τὼ δ' οὐκ ἄκοντε πετέσθην).

[7] Cf. *DELG su.* πέτομαι, verbe auquel répondent le sanskrit *pátati* «voler, se jeter sur, se hâter», etc., l'avestique *pataiti*, le latin *petō* «se diriger vers, se jeter sur, attaquer».

[8] *Il.* XI 519 (traversée en char de la plaine de Troie, par Nestor et Machaon, vers les nefs achéennes); *Od.* III 484 = *Od.* III 494 (voyage en char de Télémaque et de Pisistrate, de Pylos à Phère, ensuite à Sparte); *Od.* XV 192 (retour de Télémaque et du fils de Nestor de Phère à Pylos). Dans des formules légèrement modifiées, le vers se dit de la traversée de la plaine troyenne par le char conduit par le fils de Tydée (*Il.* X 530, XXIII 506), par le cocher d'Agamemnon (*Il.* XI 281) ou par Achille (XXII 400), du voyage des chevaux rapides d'Automédon, Xanthe et Balios, qui volent comme le vent (*Il.* XVI 149).

Dans cet exemple, ce sont les coursiers pleins d'ardeur qui s'envolent, comme s'ils n'étaient conduits dans leur course que par leur élan. Cependant, celui qui tient les rênes et fouette les chevaux est leur aurige divin, Zeus. Ensemble, ils traversent l'éther d'un seul coup et d'une manière atemporelle. Athéna «mesure» le temps nécessaire à Zeus pour arriver de l'Ida dans l'Olympe: un instant (αὐτίκα)[9]. En plus, l'équipage divin arrive exactement à destination – la cible géographique prévue. L'emploi de l'adverbe ἔνθα[10] a valeur spatiale et temporelle à la fois puisqu'il annonce le moment où la course en vol s'interrompt et le lieu où le char divin atterrit. Placé au début du vers, l'adverbe marque ainsi une césure qui coupe le rythme fluide de la traversée (transéthérienne) et annonce le passage vers un autre milieu (terrestre), il attire l'attention sur la qualité particulière de l'endroit qu'il désigne et qui assure le relais. En même temps, il introduit une autre séquence narrative, reliée à la première, mais qui s'avance davantage vers le sommet de l'action. Ἔνθα sert à la fois de point de rupture et de lien spatio-temporel et narratif. Le dieu-pilote dirige ses chevaux seulement au départ et à l'arrivée; pour le reste, c'est comme s'il se laissait porter par le vol des coursiers experts. À peine a-t-il atterri qu'il reprend ses gestes de véritable maître cocher: on assiste d'abord au dételage du char et aux soins administrés aux coursiers, opérations conventionnelles qui font, à leur tour, partie de la belle mécanique qui régit tout déplacement divin en char[11] et qui ne se distinguent que par

---

[9] *Il.* XV 135. Dans d'autres scènes similaires, le rhapsode lui-même rapporte que les chevaux d'Héra arrivent «aussitôt» (ἀλλά) dans la plaine de Troie et que ceux d'Iris atteignent «vite» (αἶψα) l'Olympe escarpé.

[10] *Il.* VIII 449. L'emploi du même adverbe ponctue l'arrivée du char conduit par Héra à sa destination (V 775) ou celle du char piloté par Iris (V 368), à la suite de leur descente, respectivement ascension transéthériennes. Chantraine, *DELG su.* ἔνθα, définit le terme comme adverbe désignant la modalité spatiale «là» et temporelle «alors», également comme adverbe relatif «où, lorsque» et dresse brièvement son histoire: fréquent chez Homère, usuel en poésie (Pindare, Sémonide), rare chez Théognis ou Xénophon, ignoré des orateurs. *Where* et *when*, *there* et *then* comptent des centaines d'occurrences dans les poèmes homériques (cf. *TLG*). Albert J. Van Windekens, *DECLG su.* ἔνθα, avance l'hypothèse que la racine du mot est un ancien thème *ἐνθῑ qui a subi l'influence de formes telles que ἰθα(ι)γενής et πόθεν et que ce * ἐνθῑ qui se rattache au verbe ἐνθεῖν «venir, aller» a eu le sens premier de «route, chemin», dans le domaine spatial; de là, ἔνθα, ἔνθεν «dans cette route, à partir de cette route». Pour soutenir son hypothèse, l'A. invoque quelques formes apparentées: l'avestique *hant* «gelangen, gelangen lassen», le vieil irlandais *sēt*, le cymrique *hynt* «chemin» et le vieux haut allemand *sind* «marche, chemin».

[11] Leur caractère conventionnel est confirmé par la fréquence des expressions qui décrivent chacune de ces opérations à travers les poèmes homériques: arrêter les chevaux: ἔνθ' ἵππους ἔστησε: *Il.* V 368 (Iris), V 755 et 775 (Héra), VIII 49 (Zeus), XIII 34 (Poséidon); dételer les coursiers du char: λύσασ' ἐξ ὀχέων: *Il.* V 369 (Iris), V 776 (Héra), VIII 50 (Zeus), XIII 35 (Poséidon); dételer les coursiers du char et placer devant eux leur céleste pâture: λύσασ' ἐξ ὀχέων, παρὰ δ' ἀμβρόσιον βάλεν εἶδαρ: V 369 (Iris), XIII 35 (Poséidon); épandre sur les chevaux une épaisse vapeur: περὶ ou κατὰ δ' ἠέρα πουλὺν ἔχευεν: *Il.* V 776 (Héra), VIII 50 (Zeus), etc.

la perfection de celles effectuées à la fin des courses entreprises par des mortels. Ensuite, le dieu passe à l'action pour laquelle il s'était mis en route[12]. Le voyage de retour sera brièvement mentionné, aux vers 438-439 du même chant: «Zeus Père, parti de l'Ida, presse vers l'Olympe, avec ses chevaux, son char aux bonnes roues, et il arrive à l'assemblée des dieux»[13]. Les repères du retour, simples mentions locatives, sont les mêmes qu'au départ de l'Olympe vers l'Ida, mais en ordre inverse. Cette fois, le verbe qui transcrit le mouvement de Zeus et de son char est διώκω «poursuivre sa route», sans mention du sens ascendant du mouvement de montée vers les cieux[14]. Son déplacement est un simple aller-retour, sans escale et sans détour. Le caractère direct de son mouvement de retour correspond en effet au but précis en vertu duquel Zeus se met en mouvement. Une fois arrivé à destination, c'est Poséidon qui va dételer les chevaux. Pendant ce temps, Zeus dans sa demeure s'assied sur son trône d'or qui remplace ainsi le sommet de l'Ida qu'il vient de quitter. Une nouvelle scène divine s'ouvre.

II. 1. 2. D'autres déplacements divins transéthériens en char: Hélios et Séléné.

Les *Hymnes homériques* procurent un grand nombre d'exemples de déplacements divins en char à travers l'éther. Leurs descriptons interviennent soit grâce aux exigences du fil narratif, soit, le plus fréquemment, comme des images statiques, sans finalité épique. Dans ce second cas, elles ne contribuent qu'à magnifier l'image majestueuse des dieux, leur allure solennelle taillée à la mesure des épiphanies célestes. La fréquence de tels tableaux et leur caractère plutôt générique, étranger à la progression du fil narratif, démontre à quel

---

[12] Le char dirigé par Héra atterrit en marge du champ de bataille, «à l'endroit où confluent les eaux du Simoïs et du Scamandre» (V 774): le choix de ce lieu d'atterrissage correspond à la topographie de la plaine troyenne, où il figure en tant qu'endroit isolé et reculé par rapport au cœur du site. En plus, lieu de jonction de deux cours d'eau, il n'est pas un lieu quelconque: en témoigne l'emploi de l'adverbe ἔνθα au début du vers qui attire l'attention sur la nature de l'endroit gagné à la suite du voyage. En effet, ce lieu de confluence est muni d'attributs magiques, faisant pousser une herbe divine pour la pâture des coursiers divins. Il présente les données de tout endroit *kairotique* - structure spatiale particulière dans le répertoire homérique des configurations paysagères chargées et des lieux névralgiques – qu'il s'agisse d'une croisée de chemins, de routes ou de rivières. Iris atterrit dans l'Olympe après avoir décollé d'un point périphérique de la plaine de Troie, situé «à la gauche du combat» (V 355), là où se trouvait Arès, «au repos» (v. 356). Avant d'être abordé par Aphrodite, il semble attendre et être prêt à satisfaire sa requête. Les éléments spatio-temporels sont agencés de telle manière qu'ils permettent à l'action narrée d'avancer. De plus, ils mettent en valeur le caractère parfaitement orienté des déplacements divins, bien régis d'avance.

[13] Ζεὺς δὲ πατὴρ Ἴδηθεν ἐΰτροχον ἅρμα καὶ ἵππους/ Οὔλυμπόνδ' ἐδίωκε, θεῶν δ' ἐξίκετο θώκους.

[14] En effet, on ne retrouve qu'une seule occurrence de οὐρανὸν εἰσανιών, formule qualifiant de manière explicite le mouvement de montée vers le haut, en *Il.* VII 423, reprise dans Hés. *Th.* 762 et s'appliquant au circuit diurne d'Hélios.

point l'image des dieux aiguillonnant leurs chevaux immortels s'était figée dans l'imaginaire grec archaïque en tant que représentation «canonique» du divin en action à l'époque où les *Hymnes homériques* circulaient et se fixaient petit à petit dans le réseau de la tradition littéraire orale.

Deux des experts dans les traversées de l'éther – dans la mesure où leurs itinéraires se déroulent de façon régulière, jour après jour, d'un extrême à l'autre - , Hélios et Séléné, commencent à peine leurs brillantes carrières d'auriges divins avec les *Hymnes homériques.* Jusque-là, chez Homère et Hésiode, les chevaux et le char héliaques n'avaient jamais été mentionnés. En revanche, les arts figuratifs représentent l'attelage d'Hélios dès le milieu du VIIe s. av. J.-C. et, plus systématiquement, à partir du VIe s. av. J.-C.[15] Quant à la δῖα Σελήνη, elle est familière des traversées de l'éther, qu'elles aient lieu en char, à cheval ou à l'aide de ses sandales d'or et d'airain.

Dans l'*Hymne homérique à Déméter*, l'attelage d'Hélios apparaît quand, venues à sa rencontre pour lui demander de dévoiler l'identité du ravisseur de Perséphone, Déméter et Hécate, «arrêtent les chevaux» (v. 63)[16]. Après l'entrevue, Hélios se précipita pour continuer sa course:

ὣς εἰπὼν ἵπποισιν ἐκέκλετο, τοὶ δ' ὑπ' ὀμοκλῆς ῥίμφα φέρον θοὸν ἅρμα τανύπτεροι ὥς τ' οἰωνοί	«Il lança ses chevaux; eux, à son cri, emportèrent vite le char, comme des oiseaux à grandes ailes» (*HhDém*.88-89).

Extrêmement sommaire, ce tableau ne laisse apercevoir que certaines constantes qui président à tout départ divin en char: promptitude des chevaux, vitesse du déplacement. Celui-ci prend l'allure fluide d'un vol d'ample envergure grâce à la comparaison explicite avec le vol des oiseaux, τανύπτεροι ὥς τ' οἰωνοί. La comparaison convient autant à la nature des coursiers ailés et aux analogies qui en découlent qu'au contexte ourano-solaire,

---

[15] Voir Savignoni 1899: 264; Haspels 1936: 120-124; Coldstream 1965: 36.

[16] On n'est pas renseigné sur la modalité de déplacement des deux déesses, mais il ressort manifestement du contexte de leur rencontre qu'Hélios était en pleine course, conduisant son char et ses chevaux à travers le ciel. Il n'est pas responsable de la suspension temporaire de sa course qu'on imagine par ailleurs régulière et continue. Si cette interruption intervient, c'est pour souligner le point culminant de la quête désespérée de Déméter, le chagrin de la déesse et les temps forts de ses errances. On pourrait se figurer cette rencontre fortuite comme un contact entre une sécante (le tracé rectiligne de Déméter qui doit trouver Hélios) et la demi-courbe décrite par la course diurne d'Hélios. L'image, elle seule, suffit pour exprimer la gravité de la rencontre, susceptible d'avoir des incidences sur le circuit régulier du soleil, tout comme, le retrait de Déméter aura des conséquences cosmiques.

volatile par excellence, où s'effectue le déplacement. Aucun outil spécifique à tout maître cocher n'est mentionné et, par la suite, Hélios se sert de sa voix (ἐκέκλετο) pour commander à son équipage. En règle générale, les dieux ne pressent d'aucune manière leurs chevaux, ils ne se servent que du fouet, et cela seulement aux moments correspondants à la mise en route. Dans ce contexte, le changement de rythme et l'accélération sont dus aux exigences d'ordre narratif qui demandent de rattraper le temps perdu dans une course réglée aux plans spatial et temporel[17]. L'image nous permet toutefois de saisir le dieu en tant qu'agent actif de son déplacement. C'est lui qui dirige l'attelage; les coursiers ne font qu'exécuter avec empressement ses ordres et qu'emporter le char (φέρον). Remarquons que les deux vers qui décrivent sa course sont remplis d'expressions formulaires: le premier hémistiche, ὣς εἰπὼν ἵπποισιν ἐκέκλετο, apparaît dans deux autres contextes de l'*Iliade*, où Hector, ou Ménélas, stimulent de leur voix leurs coursiers; l'expression ἵπποισιν ἐκέκλετο apparaît dans sept autres contextes; le second hémistiche figure tel quel dans trois autres exemples, etc.[18] Les nombreuses récurrences de telles expressions montrent une fois de plus le degré d'automatisation des mécanismes descriptifs relatifs aux schémas de départ qu'impliquent les déplacements en char, tant divins qu'humains.

L'*Hymne homérique à Hélios* contient la plus ample description du voyage solaire en char[19]. Son allure et son équipage respectent les traits de tout attelage divin et s'accordent pleinement avec sa figure ouranienne et solaire: Hélios lui-même porte un casque d'or qui darde une splendeur éclatante et jette au loin la lumière de son visage

---

[17] Une interruption semblable de la course d'Hélios a lieu au moment de la naissance d'Athéna, selon le récit du deuxième *Hymne homérique* consacré à la déesse ou, en sculpture, sur la répresentation de la scène sur le fronton Est du Parthénon. Alors, et justement pour magnifier le jaillissement de la fille de Zeus de son auguste tête, «il arrêta, le fils lumineux d'Hypérion, ses chevaux vifs pour un long temps» (*HhAth.*(II) 13-14: στῆσεν δ' Ὑπερίονος ἀγλαὸς υἱὸς ἵππους ὠκύποδας δηρὸν χρόνον). Cette suspension temporaire ne constitue pourtant qu'une tournure stylistique vouée à sublimer le prodige de l'enfantement divin. Pour une description détaillée de la scène sculptée, voir Jean Marcadé, «Deux fragments méconnus de l'Hélios du fronton est du Parthénon», *BCH* 80 (1956), p. 161-182; *id.*, «Le groupe d'Hélios au fronton est du Parthénon», *Gazette des Beaux-Arts* vol. 99, no. 49 (1957), p. 65-72; *id.*, «Hélios au Parthénon», *Monuments et mémoires publiés par l'Académie d'Inscriptions et Belles Lettres (Fondation Piot)*, 50 (1958), p. 11-47.

[18] ὣς εἰπὼν ἵπποισιν ἐκέκλετο: *HhDém.*88a = *Il.* VIII 184a = *Il.* XXIII 442a; ὣς εἰπὼν ἵπποισιν: *HhDém.* 88a = *Il.* VIII 184a = *Il.*XVII 456a = *Il.* XXIII 442a; ἵπποισιν ἐκέκλετο: *HhDém.* 88 = *Il.* VIII 184 = *Il.* XV 519 = *Il.* XV 352 = *Il.* XIX 399 = *Il.* XXIII 402 = *Il.* XXIII 442 = Hés. *Boucl.* 341; ῥίμφ' ἔφερον θοὸν ἅρμα: *HhDém.* 89a = *Il.* XI 533 = *Il.* XVII 458 = Hés. *Boucl.* 342; ἔφερον θοὸν: *HhDém.* 89 = *Il.* XI 533 = *Il.* XVII 458 = Hés. *Th.* 481 = Hés. *Boucl.* 342; ἵπποισιν ἐκέκλετο, τοὶ δ' ὑπ' ὀμοκλῆς/ ῥίμφ' ἔφερον θοὸν ἅρμα: *HhDém.* 88-89 = Hés. *Boucl*. 341-342.

[19] Une autre brève description du voyage solaire dans le recueil hymnique apparaît dans l'*Hymne homérique à Hermès* (v. 68-69). Pour son analyse, voir chap. VI. 4, p. 356.

radieux, bordé par des cheveux clairs; sur son corps, brillent de superbes habits finement tissés (v. 11-13); quant à son char, il a un timon d'or (v. 15: χρυσόζυγον ἅρμα). Sa course diurne se déploie dans une atmosphère rayonnante et brillante, qui tient moins de la nature éthérienne elle-même qu'elle n'émane de la figure radieuse d'Hélios. C'est que le dieu figure parmi les entités divines qui se détachent mal de leur substrat naturel. Dans cette atmosphère s'agite, pour la première fois mentionné de manière explicite, un doux vent qui fait flotter ses vêtements (v. 14) et qui rend compte ainsi du rythme de la course[20]. Le déplacement respecte les temps de tout parcours divin en char: au départ, Hélios est traîné par ses chevaux (v. 9: ἵπποις ἐμβεβαώς), le verbe, composé de βαίνω, renvoie clairement au sens de s'embarquer dans son char. Pendant le cheminement, l'attention est concentrée sur la figure d'Hélios et le rhapsode prend son temps pour décrire, à l'aide d'épithètes statiques, ses traits éclatants. Aucun élément de la traversée n'est mentionné. Seule notation: c'est Hélios qui guide merveilleusement (θεσπέσιος) ses chevaux. Immédiatement après est indiqué le terme final de son circuit, à l'aide du verbe ἵστημι, spécifique aux arrivées. La halte que désigne ce verbe avant la descente de l'attelage d'Hélios dans l'Océan n'indique plus une interruption de sa course. Elle correspond, en modalité spatiale, au sommet du circuit solaire et, en modalité temporelle, à l'intervalle de la journée où Hélios répand la lumière pour les dieux comme pour les mortels. Il s'agit autant d'un point spatial et d'un intervalle temporel, à la fois d'un *là* et d'un *alors*[21]. L'expression ἔνθ' ἄρ' ὅ γε (v. 15) sert ici, comme ailleurs dans d'autres emplois identiques[22], à marquer une petite césure dans le rythme digressif et, surtout, à marquer la progression spatio-temporelle du déplacement. Faute de tout repère temporel, c'est l'espace parcouru qui rend compte de la progression narrative et du rapprochement graduel du but visé par le voyage. Le temps se voit ainsi spatialisé. Une fois arrivé *là et alors*, à ce point-là de son parcours, l'équipage d'Hélios s'engage dans la dernière partie de son itinéraire, la

---

[20] Il ne faut pas oublier toutefois que l'éther, chez Homère, n'est pas situé en dehors des circuits des vents et des courants aériens. Dans l'*Iliade* VIII 555, il mentionne «les jours où l'éther est sans vent»; de la froide neige de Zeus, on dit qu'elle «s'envole sous l'élan de Borée issu de l'éther» (*Il.* XIX 358).

[21] *Là et alors* correpond à la formule *hic et nunc* que Calame 1986: 41 définit ainsi: «L'embrayage portant sur les actants est en général accompagné d'un embrayage temporel et d'un embrayage spatial. Quand cette procédure porte sur l'installation dans l'énoncé des éléments indiciels de l'énonciation, l'embrayage temporel se traduit par l'apparition d'un *maintenant* et l'embrayage spatial par celle d'un *ici*».

[22] *Il.* XIII 15, XV 730, XVIII 522, XXIV 122; Hés. *Th.* 330; *HhApoll*. 445.

descente du haut du ciel vers l'Océan. L'expression δι' οὐρανοῦ Ὠκεανόνδε réduit à une figure schématique, presque graphique, le tracé parcouru:

ἔνθ' ἄρ' ὅ γε στήσας χρυσόζυγον ἅρμα καὶ ἵππους
θεσπεσιος πέμπησι δι' οὐρανοῦ Ὠκεανόνδε.

Apparaît ici, clairement, la manière dont, en maniant ses chevaux, Hélios accomplit son parcours et règle le rythme temporel. Le mouvement de déclin vers le couchant correspond à la dernière étape du déplacement et achève la course quotidienne. L'image est pleine de majesté et l'emploi du verbe πέμπω exprime l'allure processionnelle de la descente de l'équipage d'Hélios. Si les divers passages tirés des *Hymnes homériques* que nous venons de voir n'offrent que des images partielles de la course diurne du Soleil, Mimnerme en offre l'image complète:

Ἠέλιος μὲν γὰρ ἔλαχεν πόνον ἤματα πάντα,
οὐδέ κοτ᾽ ἄμπαυσις γίνεται οὐδεμία
ἵπποισίν τε καὶ αὐτῷ, ἐπὴν ῥοδοδάκτυλος Ἠὼς
Ὠκεανὸν προλιποῦσ᾽ οὐρανὸν εἰσαναβῇ.
τὸν μὲν γὰρ διὰ κῦμα φέρει πολυήρατος εὐνή,
κοιίλη, Ἡφαίστου χερσὶν ἐληλαμένη,
χρυσοῦ τιμήεντος, ὑπόπτερος, ἄκρον ἐφ᾽ ὕδωρ
εὕδονθ᾽ ἁρπαλέως χώρου ἀφ᾽ Ἑσπερίδων
γαῖαν ἐς Αἰθιόπων, ἵνα δὲ θοὸν ἅρμα καὶ ἵπποι
ἑστᾶσ᾽, ὄφρ᾽ Ἠὼς ἠριγένεια μόλῃ.
ἔνθ᾽ ἐπεβη ἑτέρων ὀχέων Ὑπερίονος υἱός[23].

Selon ce poète, pendant la nuit, Hélios reste en repos, plongé dans un lourd et profond sommeil (κῦμα, v. 5) sur une couche d'or creuse et ailée, produite par le maître forgeron Héphaïstos (v. 6-7) et qui flotte sur l'eau de l'Océan. Dans cet état, tout en naviguant le long du fleuve de l'ouest vers l'est, le Soleil est amené «du pays des Hespérides à la terre des Éthiopiens». C'est là, en fin de course, qu'il rejoint le point de son lever et que «[son] char rapide et [ses] chevaux attendent l'arrivée de l'Aurore née au matin; c'est alors qu'il monte sur son autre voiture, le fils d'Hypérion» (v. 9-11). La couche ailée, l'étrange véhicule cosmique qui assure le périple transocéanien d'Hélios, évoque la barque du dieu égyptien Ra, car, au fond, Hélios est une figure divine intimement attachée au monde de l'au-delà dès l'époque archaïque, grâce peut-être aux influences orientales[24]. Pourtant, elle s'est bien figée dans la

[23] Mimn. fr. 12 (Gerber), *apud.* Ath. XI 470a et le commentaire de Philod. *De Piet.* (P. Hercul. 1088 fr. 2 ii + 433 fr. 2 i).

tradition littéraire grecque, étant donné qu'on retrouve une image similaire de la course transocéanique d'Hélios dans une coupe d'or chez Stésichore, Eschyle et Phérécyde[25]. Le véhicule héliaque assure le passage nocturne du dieu du couchant au levant tout comme, en sens inverse, le char lui assure sa traversée diurne. Cette belle mécanique binaire et symétrique, se déploie au cœur d'une géographie fictive et selon les principes de la cosmographie archaïque où le rythme diurne/nocturne est scandé par les déplacements du soleil[26]. Ensemble, les deux lieux paradigmatiques, pays des Hespérides et pays des Éthiopiens, fournissent les repères spatiaux élémentaires de la course nocturne d'Hélios, à savoir les points qui correspondent au départ et à l'arrivée. Le contexte directionnel est rendu par l'emploi du binôme propositionnel ἀφ᾽ et ἐς (v. 8-9), l'un correspondant à l'origine du mouvement qui part d'un point vers l'extérieur[27] et exprimant sa *deixis* centrifuge, l'autre au mouvement d'arrivée dans un point, alors orienté déictiquement de façon centripète. Ensemble, ils rendent à la fois compte du but et du tracé de la traversée. La simplicité d'un tel schéma, en fait une ligne entre deux points[28], rappelle le caractère mécanique des déplacements divins et l'économie des moyens utilisés[29].

L'autre astre principal du schéma cosmologique grec, la Lune, accomplit à son tour un tracé régulier à travers le Ciel à l'aide d'un char. L'*Hymne homérique à Séléné* surprend la déesse en train de préparer son voyage pendant une soirée, au milieu du mois, où son

---

[24] Carena 1962: 31; Clavier 1972: 35-42.

[25] Stés. fr. S17 (Campbell), Esch. fr. 69 *TrGrF*, Phéréc. 118 *FGrH*.

[26] Ce déplacement mécanique figuré par la course nocturne du Soleil s'accorde avec la vision de la poésie archaïque de la structure du monde, ainsi qu'on la retrouve déjà esquissée chez Stés. fr. S17 (Campbell).

[27] En composition, ἀπο- exprime l'idée d'«éloigner, écarter», cf. *DELG su.* ἀπό.

[28] Dans une explication rationaliste, Xénophane de Colophone conserve l'image cyclique du trajet solaire, mais la projette à l'échelle de l'infini: d'après le témoignage d'Aétius (II 24), «Xénophane dit encore que le Soleil s'en va à l'infini, mais qu'à cause de la distance il paraît tourner». Cependant, quand il tente d'expliquer le phénomène des éclipses, on retrouve l'écho de la pensée mythique à l'état pur et l'image du cycle solaire comme voyage, puisque, d'après Aétius (II 18), Xénophane dit qu'«à un certain moment, le disque arrive sur une région non habitée et là, comme sa course serait inutile, il subit une éclipse»...

[29] Un exemple intéressant, fourni par l'*Hymne homérique à Arès*, nous donne une image saisissante du dieu, aurige divin qui «fait rouler [son] char de feu dans les Signes aux Sept Chemins de l'Éther où [ses] chevaux coruscants se tiennent toujours au-dessus du Tiers Cercle» (v. 6-8: πυραυγέα κύκλον ἑλίσσων/ αἰθέρος ἑπταπόροις ἐνὶ τείρεσιν ἔνθά σε πῶλοι/ ζαφλεγέες τριτάτης ὑπὲρ ἄντυγος αἰὲν ἔχουσιν). Cependant, compte tenu de l'âge tardif (dont témoignent certains attributs du dieu qu'on retrouve dans les hymnes orphiques de l'époque hellénistique) et du caractère particulier de cette pièce dans le recueil des *Hymnes homériques*, il faut analyser avec réserve l'image de l'équipage d'Arès dans le contexte archaïque. Si une telle description est de date tardive, elle montre que les scénarios des déplacements divins en char à travers l'éther dépeints dans la tradition archaïque, littéraire et iconographique s'étaient bien fixés.

grand disque atteint sa plénitude[30]: d'abord, la déesse se vêt elle-même d'habits brillants pour préparer, dans un second temps, son véhicule cosmique et ses coursiers: «elle a attelé des chevaux splendides (forte est leur encolure); elle les a lancés au galop (belles sont leurs crinières)»[31] . Ici, comme ailleurs, dans les déplacements transéthériens des dieux en char, les préparatifs prennent plus de temps que la description du voyage proprement dit, où on retrouve les sèmes typiques relatifs à:

i) la beauté et la puissance de l'attelage divin: l'encolure est essentielle dans la description des chevaux dans la mesure où elle représente la partie de l'animal la plus sollicitée pendant les galops; de plus, avec une belle crinière (καλλίθριξ), elle exprime non seulement la beauté et l'allure majestueuse des figures chevalines, mais met en valeur l'envergure et le rythme du mouvement[32];

ii) la bonne maîtrise de Séléné en tant qu'agent actif du déplacement: c'est elle qui attelle, qui lance et guide ses coursiers lors du voyage. L'emploi du verbe ἐλαύνω, accompagné de πρότερος, prouve l'aisance et l'assurance des chevaux;

iii) le rythme du déplacement: les coursiers de Séléné doivent traverser au galop la route immense à travers l'éther, ce qui magnifie une fois de plus la simplicité avec laquelle les équipages divins maîtrisent l'espace et le cheminent sur des distances infinies;

iv) la brillance, vu que l'éclat d'or est un attribut spécifique de la Lune[33].

Une image similaire apparaît dans les *Phéniciennes* d'Euripide, où Séléné «lumineux orbe d'or», frappant tour à tour ses chevaux de l'aiguillon, dirige son char avec calme et noblesse[34]. Séléné χρυσάρματος apparaît également chez Pindare (*Ol.* III 19-20), tandis qu'elle est appelée ἱππεύουσα δι᾽ ὄρφνας dans les *Suppliantes* d'Euripide,

---

[30] Une image similaire est offerte pas Sappho, qui ne précise pas cependant comment Séléné se déplace parce que son itinéraire reste «invisible» jusqu'au moment où elle se montre à la vue: «la lune se montra dans sa plénitude» (fr. 154 Campbell).

[31] *HhSél.* 7-10: εὖτ' ἂν ἀπ' Ὠκεανοῖο λοεσσαμένη χρόα καλόν/ εἵματα ἑσσαμένη τηλαυγέα δῖα Σελήνη/ ζευξαμένη πώλους ἐριαύχενας αἰγλήεντας/ ἐσσυμένως προτέρωσ' ἐλάσῃ καλλίτριχας ἵππους.

[32] L'expression καλλίτριχας ἵππους qui qualifie la beauté des crinières fait partie du vocabulaire homérique formulaire: on en compte pas moins de dix-sept occurrences: *Il.* V 323, VIII 348, 433, 503, X 491, XI 280, 531, XIII 819, XVII 504, 724, XVIII 223, XXIII 525, 530; *Od.* III 475, V 380, XV 215, auxquelles s'ajoute une occurrence dans *Boucl.* 372.

[33] *Il.* VIII 555 (φαεινός), XIX 374 (σέλας); *Od.* IV 45 = VII 84 (αἴγλη); Esch. *Ag.* 298 (φαίδρα); Anaximandre, fr. 84. 9, 86. 32, 92, 93. 24 (D.-K.); Plat. *Crat.* 409a-b (σέλας, φῶς).

[34] Eur. *Phén.* 176-178: Σελαναία, χρυσεόκυκλον φέγγος, ὡς ἀτρεμαῖα κέντρα καὶ σώφρον᾽ ἐς πώλοιν μετάφρενον ἰθύνει.

cavalière de la nuit qui fait luire son rapide flambeau en menant ses coursiers par le ciel ténébreux (v. 992-994). On retrouve cette inconsistance relative à la manière dont Séléné se déplace à travers le ciel, en char ou à cheval, dans les représentations figurées. On n'a pas de documents qui remontent à l'époque archaïque, bien que, dans les répertoires des époques postérieures, la déesse soit fréquemment figurée sur des vases attiques et béotiens à f. r., sur les vases apuliens, sur des reliefs et des gemmes, dans le contexte d'une production extrêmement abondante en scènes et représentations d'entités astrales (anthropomorphiques ou symboliques). En char, Séléné n'est jamais figurée dans un quadrige, comme l'est Hélios, mais seulement dans un bige. Elle apparaît traînée dans son char seulement sur deux documents: sur une coupe à f. r. du Peintre de Brygos provenant de Vulci et datant de 490 av. J.-C.[35] et sur un cratère béotien à f. r. datant du IVe s. av. J.-C. ou, selon d'autres commentateurs, de la deuxième moitié du Ve s.[36]. Le schéma de base est simple: au char de Séléné sont attelés deux chevaux ailés qui volent à travers l'éther suggéré, comme toujours dans les paysages intergalactiques[37], par deux étoiles (entre lesquelles s'interpose la lune sur le deuxième vase) et au-dessus de la mer, suggérée en chiasme iconique par des lignes ondulées au registre inférieur ou par le dauphin entre les jambes des chevaux (dans le second exemple). Sur le cylix attique, Séléné, à l'arrière-plan, et les chevaux, au premier plan, sont bien placés au milieu de l'espace pictural. L'effet de centralité est renforcé par la position qu'occupe le disque lunaire non radial au-dessus de la tête de la déesse, véritable centre d'intérêt. Tandis que le milieu éthérien est figuré sur un fond noir, les personnages sont mis en valeur par leur blancheur éclatante. Séléné dirige ses chevaux à l'aide du fouet qu'elle tient fermement dans sa main droite et des rênes dans la gauche. Ses bras, un peu contractés et tendus, suggèrent la tension. En position symétrique, on trouve les têtes des chevaux dont le vol élancé est suggéré à la fois par les ailes amplement déployées, soigneusement ornées[38], et par le chevauchement de leurs pattes. Sur le cratère béotien, Séléné vient de sortir des flots de la mer et suit le tracé que lui indique Hermès (tandis que les chars d'Hélios et de l'Aurore sont, d'habitude, précédés de Phosphoros), qui marche devant son char. Ses vêtements flottent au vent à cause de la

---

[35] *LIMC su.* Astra, no. 39 (Semni Karusu).
[36] Savignoni 1899: 270 et R. Lullies, *AM* 65 (1940), p. 13-14 (cf. *LIMC su.* Astra, no. 40).
[37] Sur l'évolution de ces motifs décoratifs dans les scènes qui représentent Séléné, voir Savignoni 1899: 270; Yalouris 1980: 315.
[38] Selon Savignoni 1899: 268, les incisions fines qui figurent les détails sont spécifiques du style des lekyti à f. n. et au style «sévère» à f. r., familières aux ateliers des peintres qui ne remontent toutefois pas avant le Ve s. av. J.-C., bien que conformes aux techniques traditionnelles plus anciennes.

vitesse de la course. Elle a une position légèrement penchée en arrière afin d'affermir sa position debout dans le char et pour bien maîtriser le galop de ses coursiers qui s'élancent, un peu cabrés, extrêmement souples, ailes déployées et jambes levées. Sur l'envers du cratère, est représentée Athéna accompagnée de sa chouette se déplaçant dans son char traîné par deux coursiers.

La plupart des documents iconographiques représentent Séléné à cheval[39]: c'est ainsi que s'est imposée l'image canonique de la déesse dans les répertoires d'époque classique (à partir du Ve s. av. J.-C.), bien que son image en char soit assurément plus ancienne[40], ainsi qu'en témoignent les sources littéraires. Cette représentation est à tel point canonique qu'elle sert à différencier Séléné de Nyx, avec laquelle on peut la confondre[41], notamment alors qu'elles apparaissent ensemble, parfois en compagnie d'Hélios[42]. En effet, Séléné à cheval est rarement figurée seule: elle apparaît dans des compositions riches en entités astrales (Hélios, Nyx, Eôs, étoiles), ailées ou en char, dont la production abondante à travers le Ve s. av. J.-C. pourrait se justifier par l'intense remise en question des problématiques liées aux mouvements des astres par les écoles présocratiques[43]. Les éléments de remplissage eux-mêmes, brossés sur fond noir ou foncé, reprennent des formes ou des symboles sidéraux ou volants, tels que les disques radiaux solaires, les couronnes rayonnantes, les symboles lunaires ou demi-lunaires, les étoiles (arrondies, ponctuelles ou à rayons), les roues à rayons pourvues de timons droits ou recourbés, les oiseaux. Parfois, un arbre feuillu, sorte de pilier, est au centre de l'image et joue le rôle d'indicateur spatial et temporel puisqu'il suggère le Couchant ou le pays des Éthiopiens, l'endroit où les astres vont se reposer. Ce type de scènes, véritables poursuites transéthériennes, est souvent disposé en plan circulaire et surprend les personnages en mouvement, alignés l'un derrière l'autre. Leur ordre, les rapports de proximité entre eux (qui suit quoi?), l'orientation de leur course (droite/gauche, c'est-à-dire vers l'Est ou vers l'Ouest ou en haut/en bas, suggérant le rapport Nord/Sud) et de leur regard (en avant/en arrière), le degré d'enfoncement de leurs corps dans la moitié inférieure du cadre pictural sont autant de critères pour localiser le

---

[39] *LIMC su. Astra* nos. 18-36.
[40] Savignoni 1899: 271.
[41] C. Smith, «Two Vase Pictures of Sacrifices», *JHS* 9 (1888), p. 9; E. Sellers, «A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum», *CR* 6. 8 (1892), p. 370; Schefold 1978: 93-94 (cf. Gantz 2004: 73, n. 45).
[42] Pour Séléné et Nyx représentées ensemble, la première à cheval, la seconde en quadrige, voir *LIMC su. Astra*, no. 9 = 20; elles sont souvent accompagnées par Hélios en quadrige, dans *LIMC su.* Astra, nos. 4 = 21, 5, 8 = 19), parfois par Eos (*id.*, no. 10).
[43] Yalouris 1980: 317.

contexte temporel de la scène par rapport aux cycles quotidien et saisonnier: l'aube, le crépuscule, midi, minuit, course vers le Couchant/vers le Levant, l'été/l'hiver. D'habitude, Hélios et l'Aurore sont réunis tandis que Séléné et Hélios sont opposés l'un à l'autre. En quadrige, bige, à cheval ou simplement ailées, les figures astrales et leurs coursiers sont toujours figurés en mouvement élancé, au galop; le flottement de leurs vêtements drapés (chiton, péplos, écharpes), de leurs cheveux, des crinières, des queues chevalines rend compte du rythme vif de la course et de la présence des vents qui animent de leur souffle l'environnement éthérien. Les personnages divins sont représentés debout dans leur char ou assis à cheval (Séléné), serrant fermement les rênes, les brides et les fouets. Sur les chevaux, leur corps se penche en avant pour que leur voix porte, ou en arrière, pour se maintenir en équilibre pendant le galop. Les traits typiques associés aux figures chevalines concernent la robustesse des corps allongés et souples, les jambes musclées et nerveuses, toujours en tension, comme il convient à des coureurs. Les coursiers attelés aux quadriges ou aux biges avancent l'un derrrière l'autre, dans un même rythme ferme et rapide: leurs membres antérieurs se chevauchent et battent l'air, ceux de derrière sont alignés, dans une relative monotonie lorsqu'ils sont identiquement posés; leur croupe est cachée derrière celle du premier cheval, mais les avant-trains et les têtes se dégagent librement; ils ont le cou puissant et ramassé, le poitrail large, les oreilles tendues et les naseaux dilatés.

On est frappé par la simplicité des schémas de composition. Comme si elles se coulaient dans un moule, les scènes représentant des déplacements sidéraux sont très conventionnelles, témoignant d'un caractère mécanique, similaire à celui qui ressort des descriptions littéraires. Les personnages et leurs outils sont bien assemblés en compositions ramassées, même si, parfois, ils apparaissent plutôt juxtaposés, par manque d'habileté des artistes. Cependant, on ne rencontre que rarement des erreurs d'ajustement puisque les compositions sont, en règle générale, soignées et attentives aux détails. En dépit du rythme vif des galops, aucun trait saillant ne trouble la composition d'ensemble.

II. 1. 3. D'autres exemples.

Sappho décrit la descente d'Aphrodite de l'Olympe sur la terre, transfigurée par l'imagination poétique. Elle supplie la déesse:

ἀλλὰ τυίδ᾽ ἔλθ᾽, αἴ ποτα κἀτέρωτα τὰς ἔμας αὔδας ἀίοισα πήλοι	«Mais viens ici, si jamais autrefois de loin ma voix, tu m'as écoutée, quand, quittant la demeure dorée de ton père tu venais,

ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα χρύσιον ἦλθες ἄρμ᾽ ὑπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ᾽ ἆγον ὤκεες στροῦθοι περὶ γᾶς μελαίνας πύκνα δίννεντες πτέρ᾽ ἀπ᾽ ὠράνωἴθε-ρος διὰ μέσσω, αἶψα δ᾽ ἐξίκοντο.	après avoir attelé ton char: de beaux passereaux rapides t'entraînaient autour de la terre sombre, secouant leurs ailes serrées et du haut du ciel droit à travers l'éther. Vite ils étaient là». (Sappho, fr. 1. 5-13 Campbell).

L'éther se dessine comme espace central (de type μέσον)[44] à l'intérieur des binômes polaires ici/loin, «demeure dorée olympienne/terre sombre», «haut du ciel/là-(bas)». De même, il est représenté en tant qu'espace traversable qui n'empêche pas le char d'Aphrodite de circuler à grande vitesse. La rapidité est mise en valeur par le biais de multiples formules: les passereaux sont rapides (ὤκεες), le rythme de battement de leurs ailes est vif, ils arrivent vite (αἶψα) de haut en bas. De plus, les oiseaux divins sont clairement perçus comme agents du déplacement: ce sont eux, en effet, qui entraînent le char d'Aphodite en vol. En fin de course, ce sont eux également qui amènent la déesse à destination. En fait, c'est leur allure éthérée qui leur permet de remplir cette fonction. Le sens du mouvement transversal ressort aisément de l'emploi prépositionnel de διά (διὰ μέσσω), tout comme περί (avec γᾶς) qui donne une orientation claire à la descente. De plus, son emploi implique que le vol n'a pas de contact avec la terre, puisque le mot n'est pas au génitif[45]. Il permet en outre d'accentuer le sens du vol qui vient de «par-dessus, au-dessus»[46]. Ce sens de «supériorité», c'est-à-dire de présence divine qui vient «par-dessus» conviendrait au sens de l'invocation de Sappho qui supplie Aphrodite de se rendre auprès d'elle afin de la délivrer des âpres soucis de son âme. L'appel au secours est formulé à l'aide de l'impératif ἐλθέ: c'est un appel qui imprime d'emblée une orientation centripète au mouvement. Cette mission qu'Aphrodite est censée accomplir s'accorde, par ailleurs, bien avec sa fonction de ἀφροσύνη, elle délivre son ἄφρων auprès des mortels[47]. Un seul vers suffit à la description de la traversée, ἀπ᾽ ὠράνωἴθερος διὰ μέσσω, αἶψα δ᾽

---

[44] Selon la distinction d'Alain Ballabriga entre centre de type *méson* et centre de type *omphalós* (cf. Ballabriga 1986: 11-16).

[45] Seul l'emploi de περί + génitif implique le contact avec la surface de l'objet déterminé, cf. Horrocks 1984: 212.

[46] Cf. *DELG su.* πέρι.

[47] Pour ce jeu étymologique, voir Eur. *Troy.* 990, repris par Arist. *Rhét.* 1400b24, Cornutus 24, *EM* 179. 12 et s., Eust. 414. 37, *Anecd. Ox.* I 37. 26 (cf. *RE* I. 2 (1894), *su.* Aphrodite, 2772 sq. (F. Dümmler).

ἐξίκοντο. La poétesse trace d'un seul trait la ligne du parcours dont les étapes sont restituées successivement: ciel (point de départ) - éther (espace intermédiaire et voie de passage) - terre (point d'arrivée)[48]. Le sens de «s'écarter de, s'éloigner de» ressort clairement et indique autant la distance infinie entre les deux régions (ouranienne et terrestre) que l'abîme qui les sépare. Certes, cela renvoie, d'une part, au caractère indéterminé et «illimité» qu'a l'espace ouranien dans l'imaginaire grec archaïque et, d'autre part, au fait que les Grecs ne font pas de distinction entre «out from» et «out of»[49]. Il ne faut pas mésestimer la fréquence avec laquelle cette préposition est employée, du moins chez Homère, dans des contextes non directionnels où ἀπό indique un déplacement «en dehors de» et, en même temps «loin de», vers des lointains indéterminés comme l'est la Terre par rapport au Ciel. Ici, comme ailleurs dans le cas d'autres déplacements divins, les effets poétiques soulignent la distance infinie qui sépare les deux pôles spatiaux justement pour magnifier la vitesse avec laquelle elle est traversée par les dieux[50].

Dans un fragment de son *Deuxième Dithyrambe*, Pindare décrit Artémis en train d'atteler deux lions au char de Bromios[51], sans préciser si la déesse prépare l'équipage en vue d'un déplacement transéthérien, ni s'il s'agit de son char ou de celui de Dionysos. La déesse dispose, en effet, d'un char dès Homère, dans la mesure où elle est appelée χρυσήνιος «aux rênes d'or» dans l'*Iliade* (VI 205), bien que les poèmes homériques ne nous livrent aucune image de la déesse en train de se déplacer ainsi à travers l'éther[52]. En fait, c'est la seule occurrence homérique où le nom de la déesse soit accompagné de cette épithète[53]. Sans que la déesse soit étrangère au domaine des voyages et des chemins[54] ni à

---

[48] Dans la traduction qu'offre Th. Reinach au vers sapphique «du haut du ciel droit à travers l'éther», l'adverbe «droit» pourrait soulever un problème d'interprétation s'il indiquait le sens spatial «rectiligne» de la descente. S'il sert à exprimer le caractère direct de la traversée et de l'approche il reste fidèle au sens du contexte. Voir, par exemple, la traduction qu'offre Campbell, qui évite les détours (spatiaux) du sens: «beautiful swift sparrows whirring fast-beating wings brought you above the dark earth down from heaven through the mid-air, and soon they arrived».

[49] Horrocks 1984: 236 et *passim*.

[50] Un autre déplacement divin en char décrit dans les poèmes sapphiques concerne Apollon, sans nous indiquer toutefois la route qu'il suit (fr. 208 Campbell, *apud* Himer. *Or.* 46. 6). Selon ce que rapporte Himerius, nous ne sommes renseignés que sur la destination (la montagne d'Hélicon) et sur le moyen de locomotion du dieu, le char traîné par des cygnes, un don de Zeus reçu à sa naissance (cf. Alc. fr. 307c. 1-5 Campbell, *apud.* Himer. *Or.* 48. 10-11).

[51] Pind. *Dith.* II 16-17 (Puech): «Et, légère, va venir Artémis; elle abandonne la solitude; elle a attelé, dans l'orgie bacchique, pour Bromios, la race sauvage de lions».

[52] L'*Hymne homérique à Artémis* offre la description d'un voyage d'Artémis en char, voyage dans les airs plutôt qu'à travers l'éther. Voir *infra*, chap. III. 2, p. 204.

[53] Une seconde occurrence homérique du mot concerne Arès (*Od.* VIII 285). En outre, l'épithète qualifie Hadès, chez Paus. IX 23. 4. 9.

celui des chevaux[55], elle semble avoir plutôt des affinités avec les routes terrestres. Les répertoires iconographiques associés à la figure d'Artémis conservent plusieurs images de la déesse en char traîné par des équipages des plus fabuleux, bien que ceux-ci appartiennent plutôt à Dionysos – maître par excellence de la nature exotique - , surtout dans les productions des ateliers italiotes à partir du IVe s. av. J.-C., date à laquelle plusieurs chevaux des autres divinités sont remplacés par des panthères. Au char d'Artémis sont attelés particulièrement des cervidés[56], mais aussi, bien qu'en proportion plus réduite, des sangliers[57], des félins (panthères[58], guépards, lions[59]), notamment dans des ensembles héréroclites, et cela dès le célèbre exemple qu'on retrouve sur les anses du Vase François[60]. D'après les données de l'analyse exhaustive de Karl Schauenburg des chars divins tirés par des bêtes sauvages et inadaptées, ces images ont des antécédents créto-mycéniens et orientaux[61]: dans ces cas, les chars appartenaient à diverses puissances en qui survivaient d'anciennes divinités maîtresses des fauves, masculines et féminines. Artémis a recueilli cet héritage. À titre de chasseresse olympienne, elle partage toutes les données d'une véritable Πότνια Θηρῶν. Aux côtés de la déesse, le grand nombre de ces terribles bêtes relevant de la ménagerie la plus exotique, leur effet visuel et leur valeur esthétique, visent «à rendre

---

[54] Ainsi que l'attestent ses épiclèses d'Artémis Ἐννοδία «des routes» ou Εἰνοδία «des chemins» ou `Ηγεμόνη/ `Αγεμόνα «guide». Pour un tableau de ces épiclèses, voir http://www.uhb.fr/sc_sociales/crescam/ (Artémis).

[55] Voir, par exemple, l'épithète de Εὐρίππα «qui retrouve les chevaux» qui accompagne son nom à Phénéos, en Arcadie, selon Pausanias (VIII 14. 5).

[56] Pour la première fois, les cervidés apparaissent traînant le char d'Artémis vers 500 av. J.-C., sur un lécythe attique à f. n. sur fond blanc (= *ABV*, p. 587, no. 6). Une image similaire apparaît sur le *Relief des dieux* de Brauron, datant des environs de 420 av. J.-C. (= *LIMC su*. Artémis, no. 1225), cf. Morizot 2000: 387-388. Le char à cervidés d'Artémis a aussi eu des échos dans les pratiques cultuelles consacrées à la déesse, comme en témoigne Paus. VII 18. 12 à propos de la procession célébrée à Patras en l'honneur d'Artémis Laphria, où sa prêtresse, costumée en Artémis, suivait la procession dans un char tiré par des cerfs. Dans une comparaison, chez Ap. Rhod. *Arg.* III 877-878, on mentionne le char d'Artémis, «enrichi d'or et traîné par des cerfs légers», etc.

[57] Oinochoé à f. n. de Saint-Pétersbourg, cf. Morizot 2000: 386, n. 10 pour les données bibliographiques.

[58] Sur un groupe de statuettes en terre cuite du dépôt votif rattaché au Petit Artémision de Canoni à Corfou, datées du début du Ve s. av. J.-C. (= *LIMC su.* Artémis, nos. 1204 et 1205). Voir à ce sujet Morizot 2000: 385, n. 8 qui constate que, dans l'art archaïque corinthien, la panthère finit par s'imposer aux dépens du lion dans la peinture des vases à partir de 570 av. J.-C.

[59] Les affinités entre Artémis et les lions sont douteuses, mais, grâce à la mention littéraire de Pindare que nous venons de citer, Erika Simon propose de reconnaître Artémis dans une figure qui orne une bague en or du début du Ve s. av. J.-C. que l'on identifie habituellement avec Cybèle. Cependant, s'il s'agissait de Cybèle, cette image serait isolée dans le répertoire associé à cette déesse puisque le char à lions de Cybèle n'est attesté qu'à partir du IVe s. (cf. *LIMC su.* Kybele, nos. 74a, 94-98, 104-106 et p. 759-760, 765 et Morizot 2000: 386).

[60] Voir Morizot 2000: 385, n. 7 pour les références bibliographiques.

[61] K. Schauenburg, «Zu Darstellungen des Admet und des Kadmos», *Gymnasium* 64 (1957), p. 210-230; A. Snodgrass, *The Dark Age of Greece: An Archaeological Survey of the eleventh to the eight centuries BC*., Edinburgh, University Press, 1971, p. 435.

l'intensité et l'étendue de la puissance divine»[62], capable de dompter les fauves les plus féroces. Ceux-ci incarnent d'une manière explicite la sauvagerie, c'est-à-dire l'altérité, ce qui les recommande fortement au titre de compagnons d'une figure divine. S'ajoutent d'autres traits appropriés au rôle qu'ils remplissent en tête de l'attelage divin, tels l'œil perçant, l'agilité, la vitesse[63], la force qui garantit la puissance motrice. En même temps, leur caractère sauvage, maîtrisé parfaitement par la déesse, mais aussi par d'autres dieux maîtres des animaux, y compris Apollon[64], témoigne du rôle actif tenu par les dieux dans la conduite de leur char.

Le premier *Hymne* pindarique offre l'exemple du déplacement ascensionnel de Thémis en char:

πρῶτον μὲν εὔβουλον Θέμιν οὐρανίαν χρυσέαισιν ἵπποις Ὠκεανοῦ παρὰ παγᾶν Μοῖραι ποτὶ κλίμακα σεμνὰν ἆγον Οὐλύμπου λιπαρὰν καθ᾽ ὁδόν σωτῆρος ἀρχαίαν ἄλοχον Διὸς ἔμμεν.	«D'abord la céleste Thémis, la bonne conseillère, sur un char attelé de chevaux harnachés d'or, des sources de l'Océan, fut amenée par les Moires, sur une route brillante, jusqu'aux pentes augustes de l'Olympe, pour y être première épouse de Zeus Sauveur» (Pind. *Hymnes*, fr. 30)[65].

Ce déplacement s'inscrit parmi les voyages habituels des dieux dans les pays lointains situés aux extrémités du monde. L'enchaînement évident des points correspondant au départ (Ὠκεανοῦ παρὰ παγᾶν) et à l'arrivée (ἆγον Οὐλύμπου λιπαρὰν καθ᾽ ὁδόν) *via* le couloir de circulation (ποτὶ κλίμακα σεμνάν) sert d'opérateur descriptif du voyage qui se réduit à ces données élémentaires du parcours. La voie suivie, «une route brillante» correspond autant à «la brillance» de l'éther et aux traits de l'équipement chevalin (χρυσέαισιν ἵπποις), signe que la construction de l'espace s'accorde avec la nature des personnages illustres qui le traversent selon des conventions formelles qui tiennent à la nature poétique de la description. En tant qu'agent du déplacement dans ce

---

[62] Morizot 2000: 385.

[63] Cette qualité est mentionnée à plusieurs reprises, dans l'*HhAphrod.* 71, chez Callimaque, *HArtém.* 106, chez Apollonios de Rhodes, *Arg.* III 878-879, etc.

[64] Sur Apollon maître des animaux, voir *LIMC su.* Apollon, p. 319-320 et T. H. Carpenter, «The Terrible Twins in Sixth-Century Attic Art», dans J. Solomon (éd.), *Apollo. Origins and Influences*, Tucson-London: University of Arizona Press, p. 61-79 (ici p. 73-78). Un lécythe attique à f. n. de l'Université de Yale montre Apollon montant dans un char dont Artémis (?) aide à calmer les bêtes, en présence de Létô et d'Hermès (= *LIMC su.* Artémis, no. 1235).

[65] Gantz 2004: 27 estime que cette mission est inhabituelle dans la mesure où les Moires apparaissent ailleurs comme filles de Zeus et de Thémis (Hés. *Th.* 904), ainsi qu'il peut ressortir, en outre, de la position du temple des Moires à Thèbes, entre celui de Thémis et celui de Zeus Agoraios (cf. Paus. IX 25. 4)

dernier exemple, apparaissent les Moires[66], liées dans ce contexte aux noces de Zeus et de Thémis[67]. C'est ainsi qu'on pourrait comprendre la fonction que leur assigne Pindare, en écho, peut-être, des coutumes nuptiales d'époque archaïque relatives au transport processionnel de l'épousée en char. Leur présence en tête des attelages divins qui traversent l'éther intrigue un peu, compte tenu de leur position assise à côté du trône de leur maître, Zeus, dans la résidence olympienne où elles doivent passer leur temps à tisser[68]. Cependant, en parallèle avec cette image, la littérature et l'art archaïques consacrent l'image des Moires en tant que figures divines ubiquitaires qui se tiennent toujours aux côtés des mortels: l'une préside à la naissance, l'autre au mariage, la troisième à la mort. Elles règlent non seulement le cycle de vie des mortels, mais aussi le destin des dieux, à l'exception de Zeus Moiragètes[69]. À titre de messagères du guide Zeus Μοιραγέτα[70], les Moires se voient étroitement liées au thème des voyages divins. En plus de la mission que leur octroye Pindare, dans la tradition orphique, les Moires passent, â côté des Charites, pour celles qui ont ramené Perséphone du domaine souterrain de l'Hadès à la lumière de l'Olympe[71]. Que les Moires soient chargées de se rendre dans certaines parties du monde que les dieux ne fréquentent que rarement et qu'ils regardent toujours avec une certaine appréhension (sans que ces endroits reculés leur soient pourtant inaccessibles), voilà qui s'accorde pleinement avec leur ancienneté parmi les figures divines, et cela en vertu même de leur ascendance[72].

---

[66] C'est chez Hésiode, *Th.* 217-219 et 904-906 que le nombre des déesses et les noms de chacune d'elles apparaissent pour la première fois. Voir aussi Apoll. *Bibl.* I 13. Elles sont mentionnées également dans Hés. *Boucl.* 258-263, dans des vers tenus pour avoir été interpolés et dans un fragment de la poésie lyrique archaïque (Simonide?), avec une prière à Aisa, Klotho et Lachésis, filles de Nyx (fr. 1018 *PMG*). Homère ne les mentionne qu'une fois par leur nom collectif, Moirai ou Klothes (*Il.* XXIV 49, respectivement *Od.* VII 127-128), une fois par métonymie (une seule Moira ou Aisa pour toutes, dans l'*Il.* XXIV 209-210, respectivement XX 127-128), ainsi qu'elles apparaissent sur la plupart des documents iconographiques corinthiens et attiques d'époque archaïque (cf. Kallipolitis-Feytmans 1970: 55-57).

[67] Thémis est censée conduire en outre le premier char à fauves de l'art grec, dans la scène figurant la *Gigantomachie* du trésor de Siphnos, vers 525 av. J.-C. le char tiré par deux lions appartient en vérité à Dionysos qui combat à pied à côté, tandis qu'un lion de l'attelage dévore un géant. Voir *LIMC su.* Themis, no. 15 et P. Amandry, «À propos de monuments de Delphes», *BCH* 112 (1988), p. 591-610 (ici p. 607).

[68]Fr. 1018 *PMG*. Dans cette même position, les Moires sont représentées sur la plupart des documents iconographiques corinthiens et attiques datant du VIe s. av. J-C. où, par métonymie, une seule Moire pour toutes, figure en fileuse, assise, trônant ou debout en compagnie de Déméter et de Coré enfant. Voir à ce sujet Kallipolitis-Feytmans 1970: nos. 1-6.

[69] Hés. *Th.* 901; fr. 1018 *PMG*; Paus. I 10. 4, V 15. 5, VIII 37. 1, X 24. 4; *Orph. H.* 59 (aux Moires).

[70] Selon une inscription du temple de Zeus Μοιραγέτα d'Olympie, mentionnée par Paus. V 15. 5.

[71] *Orph. H.* 428. Ce récit est repris par Ov. *Fast.* VI 157 et schol. Ar. *Gren.* 453. Sur les affinités entre les Moires et Coré, voir Kallipolitis-Feytmans 1970.

[72] Filles de Nyx: Hés. *Th.* 217; fr. 1018 *PMG*; Esch. *Eum.* 961; *Orph. H.* 50 (aux Moires); Cic. *De nat. deor.* III 17; Hyg. *Préf.* Filles d'Ananké: Plat. *Rép.* 617c. Filles du Chaos: Quint. Smyr., *Chute de Troie* III 755. Dans plusieurs sources littéraires et iconographiques, les Moires sont censées avoir participé aux événements mythiques les plus anciens: premier mariage de Zeus, répartition des honneurs parmi les Olympiens (Pind. *Ol.*

Il semble qu'en parallèle avec l'image statique des Moires comme fileuses olympiennes s'est développée une tradition qui fait d'elles des familières des routes divines ou que leurs figures divines se sont «contaminées» de la familiarité qu'entretiennent tous les dieux avec les voyages, particulièrement avec les traversées de l'éther au moyen des chars divins.

Pindare offre plusieurs autres images simples et allusives des déplacements des dieux dans leur char. Ainsi, dans la *Première Olympique*, il rappelle la manière dont Pélops, héros privilégié parmi les mortels, fut amené sur l'Olympe par Poséidon, qui s'était épris de lui: «sur son char d'or, il te transporta dans le palais céleste du Dieu souverain» (v. 40); Phoibé apparaît dans son char d'argent dans la *Troisième Olympique*, montrant son disque lumineux (v. 35); Aphrodite est figurée en train de descendre de l'Olympe, après avoir attaché solidement sur une roue la bergeronnette, liée aux quatre membres (*Pyth.* IV 214-216). Apollon lui-aussi possède un char d'or qu'il arrête d'une main légère et sur lequel il transporte dans les airs la nymphe Cyrène (*Pyth.* IX 6-10). Le demi-dieu Castor conduit un char éclatant (*Pyth.* V 9) tandis que Pélias et Carrhôtos, eux, utilisent des chars divins, l'un par sa magnificence et par son étonnante rapidité (*Pyth.* V 33), l'autre par sa brillance (*Pyth.* IV 110); à leur tour, les coursiers attelés au char de Chromius et les chars qu'auront les Thériens ont une allure divine puisqu'ils sont qualifiés d'«aussi rapides que la tempête» (*Ném.* I 6) ou l'ouragan (*Pyth.* IV 18)[73]. Ce relevé d'exemples montre bien que l'image solennelle et majestueuse des dieux conduisant leur char avait gagné l'esprit de la poésie lyrique archaïque.

VII 64-67), enfantement d'Apollon et d'Artémis (Pind. *Péan* XII, 16-17), fondation des Jeux Olympiques par Héraclès (Pind. *Ol.* X 51-52), noces de Thétis et de Pélée (cf. *LIMC su.* Peleus, nos. 211 et 212), *Gigantomachie* (cf. Vian 1951: 208), etc.

[73] Dans le registre métaphorique, Pindare évoque les poètes des jours anciens qui, «assis sur sur le char des Muses à la chevelure d'or, faisaient résonner sous leurs doigts la lyre harmonieuse, leurs hymnes aussi doux que le miel chantaient de jeunes favoris, dont les charmes, tels qu'un fruit mûri par l'automne, appelaient les voluptés de l'aimable Aphrodite» (*Isth.* II 1-5). À son tour, le poète exige de monter sur le char éclatant des Muses (*Ol.* IX 80, *Pyth.* X 64), il est porté par leur char jusqu'au tombeau de Nicoclès (*Isth.* VIII 61-62) ou parle des portes du chant par lesquelles son ode, comme un char, l'emmènera en Arcadie (*Ol.* VI 25 et s.). De manière semblable, Simonide figure le char de la Victoire sur les ailes des vents (fr. 79. 10-11 Campbell), Empédocle demande à sa Muse de «conduire chez Piété le char de [son] poème d'une allure facile !» (*De la nature*, fr. 3. 4-5, *apud* Sextus Emp. *Contra les mathém.* VII 124), etc. Sur les usages pindariques de la figure du char et sur les métamorphoses métaphoriques du motif, voir M. Simpson, «The chariot and the bow as metaphors for poetry in Pindar's odes», *TAPhA* 100 (1969), p. 437-473.

II. 1. 4. Qui est l'agent des déplacements divins transéthériens en char?

Les entités proposées pour traîner les chars des dieux à travers l'éther sont les figures animales[74], parmi lesquelles, les plus couramment rencontrées en tête des attelages divins, et dans la littérature et dans l'art iconographique archaïque, sont les chevaux et les oiseaux. Ces deux espèces sont tellement présentes et actives dans les déplacements des dieux à travers l'éther qu'on arrive à se demander si, par rapport à l'espace parcouru, elles ne sont pas les agents actifs des voyages. Connaissent-elles les routes transéthériennes? Sont-elles les guides des dieux sur ces routes? Ou, au contraire, domptées par les dieux, ne font-elles que poursuivre à toute allure les chemins sur lesquels leur maître les conduise? Ou bien s'agit-il d'une synergie?

Comme nous venons de le voir, bon nombre de dieux, sinon tous[75], possèdent des attelages merveilleux qu'ils attellent et détellent de leur main divine, qu'ils nourrissent, mettent à l'abri, et surtout qu'ils maîtrisent sans défaut. À leur tour, les chars aussi ont une allure divine et les chevaux eux-mêmes sont érigés au rang de divinité ou ont une histoire, l'une divine, bien qu'ils n'aient pas de nom[76]. Ils ne remplissent pas tant une utilité

---

[74] Nous ne reviendrons plus dans ce qui suit sur les bêtes sauvages attelées aux chars des dieux (cervidés, sangliers, félins ou d'autres figures léonines). Ajoutons quelques références bibliographiques, en plus des titres déjà mentionnés: L. Lacroix, «Chevaux et attelages légendaires», in *Études d'archéologie numismatique*, 1974, p. 67-106; R. de Mérode, N. Damblon-Willemaers, «Essai sur l'iconographie des cervidés chez les Hittites», in R. Donceel, R. Lebrun (éds), *Archéologie et religions de l'Anatolie ancienne.Mélanges en l'honneur du Prof. Paul Naster*, Louvain-la-Neuve, 1983, p. 173-196; E. F. Bloedow, «On Lions in Mycenaean and Minoan Culture», *Aegaeum* 8 (1992) (= R. Laffineur et J. L. Crowley (éds), *EIKON. Aegean Bronze Age Iconography: Shaping a Methodology*. *Proceedings of the 4th International Aegean Conference / 4e Rencontre égéenne internationale, University of Tasmania, Hobart, Australia, 6-9 April 1992*).

[75] Certains dieux semblent plus attachés à leurs coursiers que les autres. Par exemple, Athéna semble moins intéressée par les chevaux, elle se laisse conduire dans le char d'Héra dont c'est le moyen ordinaire de voyager puisque le jour où elle se rend sur l'Ida, fief troyen de son époux, Zeus se montre étonné de la voir arrivée à pied, sans chevaux ni char (cf. *Il.* XIV 299-300). Cet apparent désintérêt d'Athéna relève de sa manière d'intervenir aux côtés des humains: en règle générale, elle affectionne les interventions directes et les secours rapprochés. Sa soi-disante indifférence en matière hippique n'est pourtant que relative, puisqu'on la voit représentée en cocher sur plusieurs documents iconographiques, qu'il s'agisse de contagion avec le motif des dieux auriges, souvent représenté, ou qu'il s'agisse de contagion avec les habiletés techniques qui lui sont propres, surtout avec celles liées au pilotage.

[76] Souvent, même les coursiers des mortels partagent une illustre ascendance: deux des chevaux d'Achille, enfantés par la Harpye Podarge pour le Zéphyr, sont immortels (ἀγήραος: *Il.* XVII 444; ἀθάνατος: *Il.* XVI 154, XVII 444, 476, XXIII 277, *HhDém.* 18, 32, 376, 382; ἄμβροτος: *Il.* XVI 381, 876) et ont été offerts à Pélée soit par Zeus soit par Poséidon. Au sujet de l'identité du donateur divin voir Delebecque 1951: 18, 30-33, 42-45. Les juments d'Eumèle ont été élevées par Apollon en Piérie (*Il.* II 766); les chevaux de Trôs sont issus d'une race divine et ont été offerts par Zeus en rançon de Ganymède (*Il.* V 265-270), le divin Arion, le cheval rapide d'Adraste, est d'origine divine, comme le cheval Lampos d'Hector (δῖος, *Il.* XXIII 346, respectivement VIII 185), la légende des chevaux de Rhésos reste obscure, mais n'affaiblit en rien leur allure unique, d'essence divine, etc. Parfois, ils sont nettement individualisés puisqu'ils possèdent des noms propres, voire des qualités humaines (voix, sentiments, facultés volitives et rationnelles).

fonctionnelle, à savoir celle d'emmener ou de ramener les dieux promptement, qu'une exigence esthétique et «sociale». Si les dieux se servent de cet outil, cela rend compte de l'immensité de l'espace transéthérien qu'ils ont à parcourir et, en même temps, met en valeur leur entrée en scène. En effet, les chevaux sont aussi inséparables de l'image solennelle et pleine de majesté des dieux descendant du Ciel que les coursiers attelés aux chars de guerre sont indispensables à la panoplie héroïque. Ils ne s'en distinguent les uns des autres que par la composante surnaturelle dont jouissent les premiers.

Quels sont les traits qui recommandent les chevaux pour accompagner les dieux dans leurs courses transéthériennes? Beauté d'essence divine, puissance motrice (πηγός)[77], grande taille (μέγας)[78], attitude corporelle pleine de majesté, fort caractère expressif qui s'allie à leur agilité, grande fougue[79], vitesse (ὠκέας ἵππους, ἀφάρτερος, ταχύς, ὠκυπέτης)[80], légèreté et aisance en tout déplacement, particulièrement dans ceux qui traversent des espaces infinis (éthériens ou aériens), adresse dans les mouvements, puissance et gracilité à la fois, allure fantastique et, en même temps, soumission, fidélité, disposition facile au domptage. Grâce à eux, les dieux peuvent surgir ou disparaître à leur gré. Comme on le voit, la vitesse, plutôt que la puissance, est la principale qualité qu'on exige des chevaux divins, bien que les deux qualités s'impliquent mutuellement. Dans ce registre, ils entretiennent des liaisons étroites avec nombre de puissances primordiales et partagent des traits issus de leur caractère essentiel et de leur force vitale avec l'air et les vents, l'eau et le soleil[81]. Leur haute ascendance n'est pas seulement un titre de prestige, mais s'offre comme gage de puissance et de perfection. Bon nombre d'épithètes chevalines relatives à leur beauté physique[82] concernent plus particulièrement les jarrets et les pattes,

---

[77] *Il.* IX 124, 266.
[78] *Il.* II 839, X 436; Hés. *Boucl.* 120.
[79] *Il.* V 502-504, XI 151-152, 282, XIII 820, XXIII 365-366, 372-449.
[80] ὠκέας ἵππους, dérivé de l'adjectif ὠκύς, dont on dénombre 31 occurrences homériques: *Il.* III 263, IV 500, V 240, 257, 261, 275, VII 15, 240, VIII 88, 254, 402, 416, X 474, 520, 527, XI 127, 760, XII 62, XIII 536, XIV 430, XV 259, XVI 148, 370, 380, 383, 833, 866, XVII 465, XVIII 244, XXIII 294, 373, 516, XXIV 14; *Od.* III 478, 496, IV 28. L'expression est reprise chez Hésiode, *Boucl.* 61, 307, 350, dans l'*HhAth.* (II) 14, etc.; ἀφάρτερος: *Il.* XXIII 311; ταχύς: *Il.* V 356, XIII 819, XXII 464, XXIII 406, 545; *HhDiosc.* (I) 18 et (II) 5; ὠκυπέτης, épithète dite en exclusivité des chevaux des dieux (ceux de Zeus, en *Il.* VIII 42, ou ceux de Poséidon, en *Il.* XIII 24).
[81] Nous traiterons en détail les rapprochements entre les coursiers et les eaux, l'air, le soleil et les vents dans le chapitre VI. 4, p. 353-358.
[82] À titre d'exemple, dans une série de superlatifs spécifiques de la poésie lyrique archaïque, notamment de Sappho et d'Anacréon, le terme de référence absolu pour la beauté et l'attitude corporelle renvoie aux figures chevalines: «d'un port plus superbe qu'un cheval» (cf. Sappho fr. 156 Campbell).

les plus sollicités dans les courses et, en fait, «l'instrument de la vitesse»[83]. Parfois, la description des chevaux concerne le genou ou l'épaule, également engagés dans le mouvement. D'autres épithètes, relatives à la crinière, à la tête, l'encolure et la poitrine, mettent en relief leur beauté et qualifient particulièrement les chevaux des dieux, servant ainsi des buts esthétiques. L'éclat de l'or, souvent associé aux éléments des attelages divins (coursiers «au frontal d'or», chars, fouets, rênes)[84] comme le sont d'autres matières inaltérables, témoigne de plus de leur extraction divine et les met en valeur en tant qu'éléments impersonnels de caractère sacré.

Comment se déplacent les chevaux divins? Les uns sembler voler, car ils sont dits ὠκυπέτης «au vol rapide»[85]; εὔσκαρθμος «bondissant» se dit des chevaux de Poséidon (*Il.* XIII 31) et κεντρηνεκής «piqué ou pressé par l'aiguillon» qualifie les coursiers d'Héra (*Il.* V 752 et VIII 396). Entre les chevaux et les dieux, le lien est matérialisé par les chars et par les objets spécifiques qui permettent aux cochers divins d'aiguillonner leurs coursiers: les brides, les courroies, les rênes, les fouets. En règle générale, aucun autre médiateur, écuyer ou compagnon, ne s'interpose[86]. Ici, comme ailleurs, dans les rapports entre deux termes, le regard d'Homère repose sur les objets qui entretiennent la liaison. Ainsi, les gestes des dieux-cochers relatifs au maniement de leurs outils sont minutieusement décrits: ils tiennent solidement les rênes sans qu'il ne leur arrive jamais de les lâcher, ils manient habilement les fouets bien attachés à leurs mains de véritables connaisseurs. Les chevaux se soumettent promptement aux commandes de leur maître et ces derniers n'ont pas à ajouter le stimulant de leur voix à celui du fouet. Ils ne se montrent jamais indociles, même s'ils sont dirigés par un autre dieu que leur propriétaire (voir le cas

---

[83] Selon l'expression d'Éd. Delebecque 1951: 148. Ainsi, les chevaux ont des pieds rapides, ὠκύπους (*Il.* II 383, V 269, 732, VIII 123, 129, 315, X 535, 569, XII 51, XVI 368, XXIII 304; *Od.* XVIII 263, XXIII 245; *HhApoll.* 265, 271; *HhAth.* 14; Hés. *Trav.* 816; *Boucl.* 96, 97, 470, etc.) ou de bronze, χαλκόπους (*Il.* VIII 41, XIII 23) quand il s'agit de ceux de Zeus et de Poséidon. Leurs sabots sont massifs (μώνυχας ἵππους), détail significatif puisque leur dureté permet les allures les plus vives sur de longs parcours, surtout en terrain dur. Cette épithète est étroitement associée aux contextes des combats. Ainsi, on dénombre trente-trois occurrences homériques de l'expression μώνυχας ἵππους dans l'*Iliade* contre une seule dans l'*Odyssée*: *Il.* V 236, 321, 581, 829, 841, VIII 139, 857, 374, 432, IX 127, X 392, 498, 537, 564, XI 289, 513, 708, 738, XVI 375, 712, XVII 699, XIX 424, XX 498, XXI 132, 521, XXII 162, XXIII 7, 279, 398, 423, 435, 536, 550; *Od.* XV 46. Cette formule apparaît souvent dans des contextes qui suggèrent la vitesse (ἐς νῆας δὲ τάχιστ' ἔχε μώνυχας ἵππους), dans des actions dynamiques qui frisent le vol (φωνήσας φύγαδ' ἔτραπε μώνυχας ἵππους, δ' αὖτε φόβονδ' ἔχε μώνυχας ἵππους).

[84] Χρυσάμπυξ: *Il.* V 358, 363, 720, VIII 382.

[85] *Il.* VIII 42 (les chevaux de Zeus); XIII 24 (les coursiers de Poséidon).

[86] Sauf dans le cas des Moires et Thémis, que nous venons de voir ou des Héliades et Parménide, comme on verra dans le prologue à son *Poème*.

d'Iris qui emprunte l'attelage d'Arès). Les deux termes, agents actifs des voyages, sont solidaires dans leurs attributs et dans leur action. Manœuvrer les coursiers divins s'avère une tâche extrêmement simple: les dieux n'ont qu'à leur donner le signal de départ et les équipages se mettent en route; à travers l'éther, ils ne doivent ni accélérer, ni freiner ni presser leurs chevaux ni les faire tourner[87]; en fin de course, ils n'ont qu'à arrêter leurs coursiers et ceux-ci s'arrêtent promptement. Ils s'avèrent extrêmement maniables et obéissent à un seul coup de fouet. Ils traversent à une vitesse énorme l'abîme qui sépare Ciel et Terre. Faute de toute précision à l'égard de la trajectoire suivie, il ne nous reste qu'à l'imaginer rectiligne, si grande est l'aisance avec laquelle les équipages divins s'avancent et si rigoureuse est l'économie de la description du voyage proprement dit. Si les dieux sont transportés en char par leurs coursiers, ce sont eux les agents des déplacements. Ils mènent toujours le jeu. Les chevaux, quant à eux ne sont que des exécutants dévoués. Les chevaux doivent leur présence dans les scènes des courses des dieux en char à ce qu'ils évoquent et non à ce qu'ils sont. Les propos poétiques n'offrent pas des figures chevalines une vision réaliste et naturaliste, mais insistent sur les traits qui rapprochent les chevaux du monde des dieux.

Les oiseaux apparaissent, davantage que les chevaux, étroitement associés aux représentations du divin à l'époque grecque archaïque. Les dieux en prennent souvent la forme, soit par déguisement soit par métamorphose, et ce motif a joui d'une brillante carrière tout au long de la tradition littéraire grecque[88]. Si les dieux n'en prennent pas la forme complète, certains sont pourvus toutefois d'ailes grâce auxquelles ils s'envolent et planent comme les oiseaux. Les scénarios épiphaniques et les présages ne sauraient pas s'en priver, les espaces sacrés ou les «réserves divines» de la géographie mythique non plus. La tradition littéraire grecque regorge de comparaisons entre dieux et oiseaux tout comme les répertoires iconographiques liés aux figures divines sont pleins de motifs empruntés au registre ornithologique. Il n'est pas question de prétendre, ici, à un inventaire exhaustif. On verra seulement quels sont les traits qui font des oiseaux des compagnons inséparables des dieux lors de leurs voyages transéthériens, vu leur force motrice réduite. De plus, on

---

[87] Les verbes qui désignent les actions exercées par les dieux sur leurs coursiers sont, sans exception, ceux relatifs au départ et à l'arrivée.

[88] En témoignent les *Métamorphoses* d'Ovide, celles d'Antoninus Liberalis ou l'*Ornithogonie* de Boios. Boitani 2007: 54 souligne: «There is clearly something in the ancient Greek imagination that links the gods to birds, those creatures of lighting speed in the air, enigmatic shadows with the power of birds of prey, with all-observing eyes like the swallow and with their sudden swooping into the out of the sea».

s'intéressera à leur rôle en tête des chars divins et à la totale maîtrise de l'espace infini qui s'ouvre devant les attelages des Olympiens.

Il ne suffit pas d'expliquer l'omniprésence des oiseaux auprès des dieux par leur beauté physique ou celle de leur chant. C'est bien davantage au vol qu'est liée la fascination universelle que les oiseaux ont exercée sur les sociétés archaïques. Le vol avec les corollaires qui en découlent: i) le défi des lois de la gravitation et la liberté des mouvements; ii) l'accès aux hauteurs, à un palier spatial supérieur et situé à la fois au-dessus de la terre où marchent les hommes et entre-deux, entre le monde d'ici-bas et le haut du monde de l'au-delà; iii) l'accès à une perspective aérienne et synoptique sur le monde; iv) l'accès aux coins les plus reculés du monde, aux pays les plus éloignés, qu'ils soient attirants ou effrayants. En glanant ces traits caractéristiques du vol des oiseaux, on retrouve déjà certains attributs qui les signalent comme figures éthériennes qui tirent les chars des dieux à travers l'éther ou dans les airs. S'y ajoutent leur allure aérodynamique, leur milieu de vie, leur motricité. Ce bref inventaire d'attributs génère déjà un potentiel esthétique puisque les oiseaux fournissent un riche matériel pour brosser des images visuelles saisissantes. Les oiseaux doivent ces aspects au lien unique qu'ils entretiennent avec les divinités et qui les situe bien au-delà du monde animal. Leur statut ambigu et leur profonde altérité expliquent, dans une certaine mesure, l'aura de mystère et de crainte qui les entoure, l'ambivalence des réactions qu'ils suscitent. Annie Schapp-Gourbeillon définissait en une formule saisissante l'oiseau: «figure moins 'sauvage' que radicalement *autre*, il est avant tout un témoin de l'au-delà»[89], ou, en tout cas, un témoin de «l'autre monde», pourrait-on ajouter. Dans la tradition littéraire archaïque, les oiseaux ne sont pas véritablement mis au nombre des animaux. Ils sont plutôt des figures fuyantes, insondables et ambiguës qui ne se laissent pas saisir. Par le vol, ils échappent à presque toute prise. Ils se soustraient au regard prolongé ou le déconcertent par leurs apparitions/disparitions fugaces et imprévisibles. Pour les humains à la perspective limitée, ils paraissent toujours s'enfoncer dans le lointain ou au cœur des espaces inaccessibles. Ils se tiennent constamment à l'écart du jeu exclusif de l'opposition dichotomique entre sauvage et domestique, entre l'ici-bas et l'au-delà, puisqu'ils se trouvent toujours à la frontière entre les deux, qu'ils savent comment franchir. Même sur la terre, les oiseaux sont à tel point inséparables des paysages et des structures spatiales chargés de sens et consacrés aux dieux que leur présence signale la densité

---

[89] Schnapp-Gourbeillon 1981: 178.

religieuse d'un lieu. Parmi de telles structures spatiales, il n'y a point de prairie, bois sacré, endroit qui abrite une source, rivière, pays de la géographie mythique[90], qui n'abrite pas une ou plusieurs espèces ornithologiques. Grâce à leur rapidité et au caractère imprévisible de leur vol, les oiseaux sont assimilés aisément au flux des signes, des messages et des présages, dans le circuit de la communication avec le divin. Ils y servent de médiateurs entre les dieux et les hommes, entre le monde divin et le monde terrestre et, à ce titre, font une fois de plus véritable figure d'entre-deux. Comme les dieux, les oiseaux aussi surgissent *là et alors* où leur intervention est réclamée. En vertu de ces traits brièvement passés en revue, les oiseaux s'avèrent bien conformes au rôle qu'ils remplissent auprès des dieux lors de leurs courses à travers l'éther.

Après cette brève description des attributs des diverses figures animales censées tirer les chars des dieux, revenons à nos questions préliminaires: sont-elles les agents actifs des déplacements divins transéthériens en char? Si l'on se demande à quelle action précise pouvait être associé le char dans les scènes divines, le relevé des exemples relatifs aux voyages des dieux qui se servent de ce véhicule pour traverser l'éther montre que le voyage en double sens entre l'Olympe et la terre pour intervenir au secours des mortels et l'épiphanie solennelle de la divinité dans son sanctuaire paraissent convenir le mieux à l'association divinité-char. Les compagnons animaux des dieux jouent un rôle accessoire: les contextes passés en revue nous font mesurer leur rôle essentiellement instrumental. Chevaux ou oiseaux, ils font de la figuration symbolique en tête des chars divins, par l'usage qu'on en fait. Dans le cas des coursiers, leur rôle instrumental est évident: leur simple proximité avec les chars équivaut à la mise en route ou à la reprise du déplacement tout comme leur dételage signifie l'arrivée à la cible visée par le voyage. Au niveau de l'économie narrative, ces scènes, apparemment digressives et sans impact sur l'intrigue, ont une fonction sémantique, univoque et invariable. Quant aux oiseaux, ils doivent surtout porter les messages des dieux aux mortels, particulièrement les aigles de Zeus ou les colombes (nous y reviendrons). Dans ce rôle, quoique secondaire, les oiseaux arrivent toutefois à jouer un rôle relativement autonome. Cependant, quand ils ne volent pas seuls, mais traînent les chars des dieux, ils retombent dans un rôle instrumental.

---

[90] Voir, par exemples, les grues homériques qui se refugient, en fuyant l'hiver, chez les Pygmées, quelque part à proximité du cours de l'Océan (*Il.* III 3-5) ou les sarcelles venues de l'Océan et des limites de la terre (ὄρνιθες τίνες οἵδ᾽ Ὠκεάνω γᾶς ἀπὺ πειράτων ἦλθον πανέλοπες ποικιλόδειροι τανυσίπτεροι) chez Alcée, fr. 345 Campbell (= Schol. Ar. *Ois.* 1410), etc.

La valeur fonctionnelle des compagnons animaux des attelages divins est toujours fonction des dieux et de la narration. D'un côté, ils sont là pour magnifier leurs propriétaires divins. À leur fonction instrumentale s'ajoute ainsi une valeur esthétique due à leur aspect extérieur, en rien négligeable, mais qui travaille en double sens puisque, grâce à leur beauté, les coursiers ou les oiseaux se voient détournés ainsi de leur fonctionnalité pour acquérir une dimension esthétique. De ce point de vue, même lorsqu'ils sont au repos, leur figuration n'est pas innocente, car leur éclat est juxtaposé à celui de leur maître. En vol, cette juxtaposition crée une image encore plus saisissante. D'un autre côté, chevaux ou oiseaux, ils servent le récit puisqu'ils permettent à l'action d'avancer. Ce sont eux qui sont censés ramener les dieu *où et quand* leur présence est requise. Selon la hiérarchie qui régit les compositions littéraires ou figurées, ce sont les dieux qui jouent, en effet, les rôles principaux. Ce sont les dieux qui ancrent les animaux dans l'économie narrative, en les attelant. Ils les arrachent ainsi à leur inertie, les «mettent en situation» et les mettent en valeur. Lors des traversées de l'éther, l'effet spatial ou de spatialisation du déplacement est obtenu par la dynamique du regard du rhapsode ou de l'imagier qui représente la scène. Pour produire une image visuelle suggestive, les rhapsodes assignent aux vols des chars une plasticité propre, obtenue par le biais des comparaisons dont les termes sont hippiques ou ornithologiques précisément pour créer un effet réaliste. Nous venons de voir combien ces figures stylistiques sont répétitives, voire monotones. Elles montrent de manière explicite que la présence des chevaux ou des oiseaux s'explique non tant par ce qu'ils sont que par ce qu'ils représentent dans un contexte aussi important. En tant qu'objets fonctionnels de la fiction, ils ne sont pas les autres que ceux quotidiens du registre duquel ils sont empruntés, sauf qu'ils sont résemantisés par les épithètes qui les parent.

Les représentations iconographiques figurent les dieux en position cambrée, le corps penché en avant ou en arrière, engagés pleinement dans le rythme du voyage en tant que maîtres des bêtes et conducteurs des chars. Au contraire, leurs compagnons animaux ne réussissent pas à sortir du registre des éléments les plus conventionnels: ailes et/ou jambes chevauchées, pose élancée simulant la tension dynamique. Il ressort manifestement qu'aux coursiers et aux chars est dévolu un statut secondaire, d'accessoires à valeur instrumentale. Cependant, ils forment un tout dynamique avec leurs maîtres divins. Parfois, on a l'impression qu'ils sont isolés dans le champ narratif, dans leur attitude corporelle sculpturale presque «statique» dans leur galop. Ils parlent à l'imaginaire plutôt qu'à la logique.

Une preuve supplémentaire du caractère auxiliaire des animaux qui traînent les chars divins par rapport à leur maître est fournie par l'emploi qu'en fait l'art statuaire grec dès le début du VIe s. et surtout à travers le Ve s. av. J.-C. Il y a là une particularité singulière et qui mérite qu'on s'y arrête. Dans un article injustement oublié ou, du moins, rarement cité, André de Ridder proposait une analyse de deux supports de miroirs: l'un constitué par une statuette en bronze d'Aphrodite (fig. 2), l'autre par celle d'une déesse inconnue (fig. 3).

Dans les deux exemples, les bases qui supportent les statuettes, sont à leur tour supportées: la plate-forme rectangulaire qui porte l'Aphrodite repose sur deux Pégases en plein galop, les pattes de devant et de derrière réunies deux à deux; l'autre repose sur les nuques et sur les queues dressées de deux lions assis. Les animaux constituent en effet la base des statuettes, encadrant symétriquement, de droite et de gauche, les figurines. Le premier exemple fait partie d'un groupe déjà nombreux, celui des «Aphrodites» supportant des miroirs[91]. D'après le style de la représentation de la déesse, André de Ridder présume qu'il est l'un des derniers de la série et pourrait dater alors de la première moitié du Ve s. puisque la fabrication des supports de miroirs semble cesser en Grèce vers 450 av. J.-C.,

[91] Cf. les inventaires à jamais complet du répertoire des supports des miroirs qu'offrent A. Dumont-Poltier et J. Chaplain, *Céramiques de la Grèce propre*, II, Paris: F. Didot, 1888, p. 249-253; É. Michon, «Miroirs grecs à pied, bronzes du Musée du Louvre», dans *Monuments grecs*, II, 34 (1891-1892), 19-20, p. 1-35; A. de Ridder, *Catalogue du Polylechneion*, p. 36-41 (cf. Ridder 1898: 204, n. 4).

époque à laquelle les miroirs à reliefs succèdent aux miroirs à pied. Quant au deuxième exemple, de provenance inconnue (Asie mineure? Chypre?), mais de pur style grec, d'après le même auteur, «rien ne force à le croire d'une époque très basse ou qui soit même postérieure au Ve s. av. J.-C.». À peu près contemporains, les deux bronzes ne se ressemblent pas et ne sont certainement pas sortis du même atelier; ils ont cependant un trait commun: la forme de leur base. De Ridder pousse son étude plus loin et rapproche les bases des deux statuettes de deux socles de l'Acropole qu'il avait étudiés précédemment[92], dont l'un attribué au début du VIe s. av. J.-C., l'autre pouvant dater des environs de 500: il s'agit de deux plate-formes rectangulaires portées par deux chevaux, dont les corps s'allongent à droite et à gauche de la plaque et qui n'ont avec elle qu'un contact latéral. André de Ridder estime que :

> «les bases de l'Acropole doivent être rapprochées de celles du British Museum. Elles montrent que ces dernières ne sont pas isolées et que cette forme de supports n'est pas, comme on pourrait le croire, particulière au Ve s. Les exemplaires qui en sont venus jusqu'à nous sont sans doute peu nombreux; mais les différences même de style et le fait qu'ils se répartissent sur près de deux siècles environ, témoignent de la persistance de cette pratique. Si elle se maintient dans des ateliers si divers, et pendant ce long espace de temps, c'est qu'il y avait à cette tradition des raisons sérieuses, et qu'on n'a pas simplement juxtaposé au hasard des éléments hétéroclites: cette combinatoire devait avoir un sens précis, que connaissaient à la fois l'artisan qui modelait et le fidèle qui consacrait l'ex-voto»[93].

À partir de ces éléments, l'auteur se demande quelle est la signification de cette association de la base et de la figurine. La première pensée qui lui vient à l'esprit est de chercher ailleurs des supports analogues, relevant de la même convention, et d'examiner les rapports qu'ils présentent avec les quatre bases: le bige de serpents d'Athéna[94], une terre-cuite d'Athènes montrant Apollon traîné dans la caisse de son char, rectangulaire, sans fond et sans roues, par deux cygnes[95]; un groupe en terre-cuite, provenant d'Athènes, de la collection Fiedler à Dresde[96] et figurant Aphrodite dans la caisse plus basse de son char

---

[92] Musée National d'Athènes, nos. 6694 et 6549, cf. A. de Ridder, *Catalogue des bronzes de l'Acropole*, 1894, nos. 502 et 503, p. 183-184, fig. 154-155. Voir aussi les reproductions de deux terres cuites, l'une provenant de Tanagra et montrant Apollon sur un char traîné par des cygnes, l'autre provenant d'Érétrie, qui représente Cybèle sur un char traîné par des chiens-loups, dans Ridder 1898: 416.
[93] Ridder 1898: 212-213.
[94] Dumont-Poltier, *op. cit.* (n. 91), I, pl. X.
[95] Musée National d'Athènes, no. inv. 4736.
[96] Publié dans *Arch. Anzeiger* 1891, p. 21-22, fig. 5 (cf. Ridder 1898: 214, n. 2).

traîné, sans l'intermédiaire de roues, par deux boucs qui supportent aussi la caisse; une terre-cuite d'Érétrie[97], où des chiens-loups, une de leurs pattes arrière sur un disque plein et de petit diamètre, peut-être les roues, portent Cybèle qui se dresse directement sur l'attelage, sans l'intermédiaire d'une caisse, etc. En somme, des figures animales - lions, cygnes, serpents et notamment Pégases et chevaux, ailés ou non, en repos ou en plein galop - se voient réduits à un simple effet décoratif de piliers qui soutiennent les bases de statues des dieux. Ils sont disposés en position symétrique, d'un côté et de l'autre des plates-formes rectangulaires. Notons la manière conventionnelle dont sont figurées leurs têtes et le caractère sommairement modelé de leurs corps. À la suite de l'étude de quelques bases de ce genre de statuettes des dieux, d'origine orientale peut-être[98], André de Ridder a mis en évidence les plus diverses formes d'abréviations, simplifiées à l'excès, qui caractérisent les représentations des figures animales, notamment celles des chevaux, qui rappellent, par leur crinière divisée en filaments parallèles, les peintures primitives des vases corinthiens[99]. L'auteur voit ainsi dans les plates-formes une forme de représentation sommaire, mais intelligible, des caisses de chars où se dresseraient les divinités. Souvent, le véhicule et ses roues sont même supprimés, les animaux apparaissent reliés aux caisses des chars sans l'intermédiaire des roues et les dieux semblent flotter ou voler à l'intérieur des véhicules, au lieu d'être, comme il conviendrait, portés par les chars[100]. Dans d'autres exemples, ce sont les roues elles-mêmes qui se détachent, sous les queues de l'attelage, sur les parois latérales, par leurs rayons indiqués en relief. Les animaux restent devant le char (ou devant ce qui en tient lieu), ils peuvent dès lors tirer. Outre la maladresse de certains artisans, les représentations conventionnelles de la caisse du char, parfois réduite à une simple plate-forme rectangulaire, sont très variées[101]. C'est que le motif des dieux en char traînés par des animaux est remarquable en Grèce, par son ancienneté, sa persistance et sa fortune singulière[102].

---

[97] Musée National d'Athènes, no. inv. 4793.
[98] Le motif se trouve fréquemment sur les monuments chaldéens, assyriens et hittites. Pour des exemples, voir Ridder 1898: 217.
[99] Ridder 1898: 212.
[100] Pour des descriptions plus détaillées, voir Ridder 1898: 213-215, 218-223.
[101] *Ibid.* p. 216: «Il n'est donc pas de convention que les anciens n'aient pas connue sur ce point, et, puisqu'ils en admettaient d'aussi hardies, il semble qu'ils aient pu fort bien imaginer de représenter par une plate-forme rectangulaire le plancher de la caisse du char».
[102] Voir l'***Appendice* II** pour un traitement plus détaillé de quelques échos des images des voyages des dieux en char.

II. 2. Déplacements transéthériens en vol sans char.

Les dieux ne se déplacent pas qu'en char à travers l'éther, à nombreuses occasions ils volent. Pourquoi abandonnent-ils ou, du moins, certains d'entre eux, leur char et leur attelage? Le vol et la course en char à travers l'éther, sont-ils des variations sur le même thème, celui des déplacements divins transéthériens? Le vol, est-il fonction des attributs et/ou des rôles que remplissent les voyageurs divins? Ou de l'espace? Dans les deux cas, nous étudierons ici les rapports que l'espace éthérien entretient avec les voyageurs divins qui le traversent en vol.

En certaines occasions, les dieux interviennent en personne si leur présence aux côtés des mortels s'avère nécessaire, en d'autres, ils ont recours à un personnel divin qualifié pour transmettre leurs messages. Ce sont ces émissaires divins qui nous retiendrons tout d'abord, particulièrement ceux de Zeus, vu la fréquence de leurs missions sur la terre et le nombre de leurs déplacements transéthériens[103].

II. 2. 1. Déplacements des messagers divins.

II. 2. 1. 1. D'*Iris* à l'*iris*.

Dans l'*Iliade*, le messager divin en titre est Iris. Elle exerce cette fonction particulièrement auprès de Zeus[104]. C'est le nom qu'elle prendra, par la suite, dans l'imaginaire religieux grec. Dans l'un des rares ouvrages consacrés à la figure divine d'Iris[105], Alessia Bonadeo propose une analyse exhaustive des sources qui la concernent, d'Hésiode à Apollonios de Rhodes, et établit un lien entre son nom et εἰρεῖν «parler» et ἔρις «querelle», mettant ainsi en valeur le domaine fonctionnel de la déesse: il comprend

---

[103] Il faut remarquer que, parmi les rares études sur les déplacements des dieux, ce sont les voyages des messagers divins qui ont suscité le plus d'intérêt. Voir, par exemple, Green 1963 qui, au sujet des descentes du ciel, s'arrête longuement sur les descentes d'Iris et d'Hermès; de même, dans son analyse centrée sur le problème du vol, Luck-Huyse 1997 étudie surtout la mécanique du vol de ces dieux; enfin, plus récemment, Boitani 2007 aborde, en plus des parcours transéthériens d'Hermès (p. 53-75), le problème du vol des aigles messagers de Zeus (p. 91-148).

[104] Dans l'*Iliade*, Iris est ainsi appelée: ἄγγελος (II 786 et III 121), θεοῖσι μετάγγελος (*Il.* XV 144), μετάγγελος (XXIII 199), Διὸς δέ τοι ἄγγελός εἰμι (XXIV 173) ou δαιμονίη, Διόθεν μοι Ὀλύμπιος ἄγγελος ἦλθεν (XXIV 194).

[105] La littérature secondaire relative à Iris est assez pauvre. Hormis la monographie d'Alessia Bonadeo (Bonadeo 2004), mentionnons la thèse de doctorat non publiée de Madeleine Gazaille, *Iris, déesse au Caducée: contribution à l'étude de sa personnalité et de sa fonction d'après les documents figurés du VIe au IVe s. av. J.-C. et d'après les textes littéraires*, 1973 (Thèse de doctorat inédite, Université Laval, Québec).

les messages, les transitions, les rites de passage, voire le monde de l'au-delà[106]. Il fournit donc beaucoup de matière aux déplacements divins. Homère prête de manière explicite des ailes à Iris, ce qui convient pleinement à ses fonctions. Ses ailes ne sont pas quelconques, mais en or: l'épithète homérique χρυσόπτερος qui les désigne est d'emploi extrêmement rare, réservé presque exclusivement à la description d'Iris[107]. S'ajoute un autre élément approprié à son rôle de messagère: ses pieds rapides, ἀελλόπος «pieds de rafale»[108]. Ainsi, est assurée la rapidité d'Iris dans ses courses, comme en témoignent ses appellations: ταχεῖα[109], ὠκέα[110], ποδήνεμος ὠκέα Ἶρις[111] ou πόδας ὠκέα Ἶρις[112]. Cependant, on n'arrive pas à distinguer les ailes des pieds rapides lors de ses déplacements, tant ils se confondent. Grâce à eux, Iris va et vient, suit tous les chemins et comble un immense volume spatial. Déesse définie presque entièrement par ses allées et venues[113], elle est toujours en mouvement: elle court, saute et attire aisément l'attention, en occupant souvent le centre d'intérêt de la scène, vers laquelle convergent les regards ou les pas de ceux qui assistent, reçoivent ses messages ou la suivent. À titre de messagère des dieux, Iris connaît et maîtrise parfaitement les routes divines. Dans un bref examen des sources littéraires archaïques, nous avons dénombré pas moins de quatorze déplacements à son compte, dont douze sont transéthériens (voir l'***Appendice* III**)[114]. Si, dans la plupart des cas, elle voyage seule, bon nombre d'exemples en font le guide d'autres dieux, où qu'ils aillent, en toute

---

[106] Bonadeo 2004: 4-15.

[107] *Il.* VIII 398, XI 185 et Eust. *ad Il. l.c.* En outre, on retrouve l'épithète dans *HhDém.* 315 (pour Iris), chez Ar. *Ois.* 1738 (pour Éros, fils d'Iris selon Alc. fr. 327 Campbell (= cf. schol. Thcr. 13. 1-2) et *Et. Gud.* 278. 17), chez Nonn. *Dion.* XIX 236 (pour Hermès, messager divin dans l'*Odyssée*, héritier en quelque sorte de la fonction qu'Iris détient dans l'*Iliade*, comme on le verra), XX 251 et XXXI 124 (pour Iris).

[108] Homère emploie la forme ἀελλόπος (pour ἀελλόπους) trois fois dans l'*Iliade* dans le vers formulaire ὣς ἔφατ', ὦρτο δὲ Ἶρις ἀελλόπος ἀγγελέουσα (VIII 409 = XXIV 77 = XXIV 159). Dans l'*HhAphrod.* 217, la même épithète sous la même forme est employée à propos des chevaux aux pieds rapides.

[109] Le mot est d'emploi beaucoup plus fréquent et qualifie aussi bien les mouvements des guerriers, des chevaux, des flèches, etc.

[110] On rencontre de nombreuses occurrences homériques de l'épithète dans les formules πόδας ὠκέα Ἶρις (qu'Iris partage avec Achille) ou ποδήνεμος ὠκέα Ἶρις (formule homérique réservée uniquement à Iris – dix occurrences dans *l'Iliade*, auxquelles s'en ajoute une dans *HhApoll.* 107). L'adjectif qualifie aussi les animaux (cheval, cerf, épervier, etc.), les choses (navire, trait, son, etc.), voire, au sens figuré, la pensée ou l'ouïe.

[111] *Il.* II 786, V 368, XI 195, XV 168 et 200, XVIII 166, 183 et 196, XXIV 95, *HhApoll.* 107.

[112] *Il.* II 790 et 795, III 129, VIII 425, XI 199 et 210, XVIII 22, XXIV 87 et 188; Hés. *Th.* 780.

[113] C'est ainsi qu'elle-même se définit, en déclinant l'offre d'un siège de la part des Vents: «Ce n'est pas le moment de m'asseoir; je repars et m'en vais aux bords de l'Océan» (*Il.* XXIII 205: οὐχ ἕδος: εἶμι γὰρ αὖτις ἐπ' Ὠκεανοῖο ῥέεθρα). Piettre 1996: 56 décrit la déesse comme «une masse inerte, toujours lancée dans l'espace. Ne se posant jamais […], entièrement contenue dans le performatif εἶμι».

[114] *Il.* II 786-807 (?), III 121-140 (?),V 363-369, VIII 389-425, XV 144-148, XVIII 165-202 (?), XXIV 77-86, XXIV 143-188; *Cypr.* 4. 1 (*GEF*); Hés. *Th.* 780-786; *HhDém.* 314-324; *HhApoll.* 102-116.

sécurité, sans délai et sans détour. Elle est celle celle qui conduit - l'emploi du verbe ἡγέομαι en témoigne[115] - Thétis de l'abîme de la mer au sommet de l'Olympe, celle qui y ramène en char Aphrodite blessée (*Il*. V 363-369) ou qui escorte Eileythie de l'Olympe vers Délos (*HhApoll*. 102-114). Parfois, elle est le guide qui ouvre l'espace aux suites divines, comme on le voit sur le Vase François, marchant en compagnie de Chiron, en tête du cortège qui va chercher Thétis pour l'amener chez Pélée. Le répertoire iconographique associé à la figure d'Iris montre l'image de la déesse ailée telle que la représente l'*Iliade*, et cela très tôt dans l'époque archaïque, ce qui atteste qu'elle est la plus ancienne messagère de l'Olympe. Quoique divinité de second rang, qui ne participe pas aux décisions des Douze Olympiens, grâce à ses interventions souvent vitales, Iris jouit d'un riche dossier iconographique, très homogène du point de vue des schémas typologiques et des insignes particuliers de messagère. Dans toutes les représentations, elle apparaît richement drapée ou vêtue d'habits flottants pour donner l'impression d'un vif mouvement: soit l'une des jambes pliée ou à moitié pliée, comme si elle courait dans l'air, soit le corps tendu, les jambes allongées, l'une dépassant quelque peu l'autre, comme si elle flottait. Quand elle n'est pas figurée en vol, elle se dirige avec diligence vers sa destination et la rapidité de ses courses est exprimée par le fléchissement des jambes. Les attributs d'Iris sont toujours empruntés au répertoire du vol: ailes très amples, sur les épaules ou attachées aux pieds[116], sandales, κηρύκειον, ceinture, voile, cheveux et tuniques flottants, parfois des brodequins ailés. Si ces derniers vont peu à peu devenir la propriété exclusive d'Hermès, les ailes et le caducée n'appartiennent pas en propre à Iris, mais à Éris, avec laquelle elle se confond souvent, surtout sur les vases à figures noires, à cause de l'homophonie de leur nom. Parfois, afin de préciser la fonction et l'être d'Iris, les artistes archaïques tentent de figurer l'objet de son message[117]. Plus tard, ses attributs distinctifs seront «confisqués» par Niké, source de confusions entre les deux déesses dans les représentations tardives, pour ne pas parler des nombreuses figures féminines ailées qui abondent dans les catalogues

---

[115] *Il.* XXIV 95-96: βῆ δ' ἰέναι, πρόσθεν δὲ ποδήνεμος ὠκέα Ἶρις/ ἡγεῖτ': ἀμφὶ δ' ἄρά σφι λιάζετο κῦμα θαλάσσης.

[116] L'absence d'ailes, dans quelques représentations iconographiques d'Iris, est compensée par la présence des brodequins ailés, du caducée, des jambes fléchies qui suggèrent que la déesse court à toute allure.

[117] Sur un lécythe à f. n. du Musée de Louvre (voir *infra*, fig. 8), Iris tient le caducée de la main droite et de l'autre, des tablettes entourées d'un ruban; sur une hydrie à f. r., le message écrit est remplacé par un enfant que la déesse serre contre sa poitrine, probablement Héraclès, enlevé à Alcmène après sa naissance pour être allaité par Héra; sur un vase de Vulci, elle vient annoncer à Achille la mort de Patrocle: de la main gauche, elle tient un caducée, de la droite, elle tend une fleur au héros.

iconographiques hellénistiques. D'autres déesses mineures, telles Hébé ou Eôs se confondent souvent avec elle.

Fig. 4 -8

Même si Iris n'est jamais mentionnée dans l'*Odyssée*, où la fonction de messager est assignée du début à la fin à Hermès, il ne fait aucun doute que ce poème connaît la déesse. Nous en avons plusieurs preuves: i) le mendiant Arnaios serait surnommé Iros d'après son nom[118]; ii) l'épithète d'Hermès ἐριούνιος serait étymologiquement apparentée au nom d'Iris et à son épithète ἀελλόπος, ποδήνεμος ὠκέα, conformément à l'étude des racines indo-européennes exprimant la rapidité[119]; iii) les représentations figurées d'Iris la montrent parfois en compagnie d'Hermès ou le nouveau titulaire du titre de messager des dieux hérite des traits de la déesse[120].

En dépit de sa forte popularité, comme en témoignent et l'*Iliade* et le riche dossier iconographique d'époque archaïque consacré à la déesse, Iris apparaît rarement dans la littérature post-homérique. Malgré le destin posthume de son «portefeuille» d'actions divines, le nom d'Iris reste pourtant attaché surtout à son rôle de messager des dieux. Sa généalogie la recommande pour ce poste: tandis qu'Homère n'évoque jamais son ascendance, Hésiode la rend fille de Thaumas et de l'Océanide Électra et sœur des Harpyes, Aello et Okypété, «qui de leurs rémiges rapides accompagnent les oiseaux et les souffles des vents. Elles planent dans le ciel» (*Th*. 265-269). Pourtant, la *Théogonie* d'Épiménide ne s'accorde pas avec la *Théogonie* hésiodique puisqu'elle appelle les Harpyes filles d'Okéanos et de Gaia alors que Phérécyde de Syros leur donne pour père Borée et comme sœur Thyelle au lieu d'Iris[121]. Tandis que, selon certaines sources archaïques, les Harpyes

---

[118] Gantz 2004: 43.

[119] F. Bader, «Les messagers rapides des dieux: d'Hermès ἐριούνιος à Iris ἀελλόπος, ποδήνεμος ὠκέα», *Studi Classici et Orientali* 41 (1991), p. 35-86; *id.*, «Autour d'Iris ἀελλόπος: étymologie et métaphore», *RPh* 65. 1 (1991), p. 31-44.

[120] Cf. *LIMC su.* Hermès, nos. 736-742, Beazley Arch., nos. 7714, 11043, 14571, 22837, 25059, etc.

[121] Épim. *Th.* 3 B 7. Dans le fragment 3 B 9, Épiménide identifie les Harpyes avec les Hespérides, comme Acousilaos fr. 2 F 10; Phéréc. fr. 7 B 5 fait des Harpyes les gardiennes du Tartare.

sont vouées au registre de l'immobilité, puisque leur est confiée la garde soit des pommes d'or, soit du Tartare, dans l'*Odyssée* elles incarnent l'esprit des vents, ainsi elles sont censées emporter Ulysse ou ravissent les filles de Pandaréos pour les mettre au service des Érinyes comme gardiennes (!)[122]. Les Harpyes ont cette même allure éthérée dans le *Catalogue des femmes*, où elles sont pourchassées par les fils de Borée ou encore transportent Phinée autour du monde, en volant[123]. Dans d'autres versions, les Boréades s'emparaient des Harpyes et les tuaient ou elles s'écroulaient, épuisées, dans le fleuve Tigrès du Péloponnèse (Aello), dans les îles Strophades (Okypétè) ou en Crète, dans une caverne située sous le pic d'Arginous, avant que leurs poursuivants, eux-mêmes, ne meurent[124]. Les *Euménides* d'Eschyle font une brève allusion aux Harpyes, créatures ailées qui volent la nourriture de Phinée[125], héros qui, dans la pièce perdue de Sophocle, *Phinée*, est l'époux de Cléopatra, fille de Borée[126]. Ceux qui doivent faire cesser ce harcèlement sont nuls autres que Hermès, chez Hésiode, et Iris, chez Apollonios[127]. L'appartenance des sœurs d'Iris au registre des entités ailées associées en quelque sorte aux figures du vent se trouve confirmée par les représentations figurées des Harpyes. Ces documents, datés de la première moitié du VIe s. av. J.-C., figurent les Harpyes volant à grande vitesse, poursuivies par les fils de Borée[128]. Remarquons que l'ascendance d'Iris et de ses sœurs est de différentes façons associée aux figures ailées et aux vents qui volent ou courent très vite

---

[122] *Od.* I 241= XIV 371: νῦν δέ μιν ἀκλειῶς ἅρπυιαι ἀνηρείψαντο; XX 77-78.

[123] Respectivement, Hés. fr. 104a, b et fr. 97 Most. On rencontre les mêmes données généalogiques chez Hygin. *Fab.*: *Préface*; Nonn. *Dion.* XXVI 350, où Iris figure encore comme messagère des dieux, rapide comme le vent, se déplaçant aussi aisément en volant, à pied ou sur les flots de la mer.

[124] Apollod. *Bibl.* I 9. 21 et III 15. 2; schol. Ap. Rhod. *Arg.* II 296a. Les récits d'Ibycos (fr. 292 Campbell), d'Eschyle (fr. 260 Radt) et de Télèstes (fr. 812 Campbell) se terminent aussi avec la mort des Harpyes tuées par les Boréades. Au contraire, une scholie à Apollonios de Rhodes attribue aux *Naupaktia* et à Phérécyde l'idée que les Harpyes atterrissent en Crète (*Nau.* fr. 3 *PEG*; Phéréc. 3 F 29, *apud* Σ Ap. Rhod. *Arg.* II 299).

[125] Esch. *Eum.* 50-51. Le motif du harcelement exercé par les Harpyes figurait aussi dans le *Phinée* d'Eschyle (pièce datant de 472 av. J.-C.) et sera repris par Ap. Rhod. *Arg.* II 187-193 et Apollod. *Bibl.* I 9. 21.

[126] Soph. fr. 704 (Radt). D'après la version de Diodore de Sicile du récit concernant l'aveuglement de Phinée, c'était Borée lui-même celui qui avait provoqué sa cécité (Diod. Sic. IV 44. 4). La même version est fournie par les *Argonautiques orphiques* (v. 671-676).

[127] Hés. fr. 104a, b Most; Ap. Rhod. *Arg.* II 273-300.

[128] Cratère à versoir du Peintre de Nessos (autrefois à Berlin, no. F1682, aujourd'hui perdu); coupe laconienne du Peintre des Boréades (env. 570-560 av. J.-C.) de la Villa Giulia (no. 106335); coupe légèrement plus ancienne du même peintre (Samos: MV K 1540+K 1206) conservant seulement la partie centrale d'une des Harpyes, en figure élancée; les fragments d'ivoire de ce qui est peut-être un coffre ou un trône, trouvés dans le dépôt de Halos à Delphes (1re moitié du VIe s. av.): les Boréades et les Harpyes courent vers la droite; les fragments d'un cratère à colonnettes corinthien de Sané (dans la péninsule de Palléné en Chalcidique, près de Potidée); coupe chalcidienne de Würzburg (Würzburg L 164, environ 530 av. J.-C.): la poursuite des Harpyes par les Boréades au-dessus d'une mer infestée de poissons. Au début du Ve s. av. J.-C., l'accent se déplace vers le noyau épique du récit – le vol de la nourriture de Phinée – mettant Phinée en premier plan et omettant la représentation des Harpyes ou des Boréades.

dans toutes les directions[129]. Leur descendance n'est pas non plus dépourvue de telles figures. Podarge, la seule Harpye que mentionne l'*Iliade*, s'unit à Zéphyr sous forme de jument et donne naissance aux chevaux divins d'Achille, Xanthos et Balios[130]. Dans un fragment d'Alcée[131], Iris elle-même apparaît comme épouse de Zéphyr et donne naissance à Éros - l'une des plus remarquables figures ailées de la tradition mythologique grecque, bien qu'elle se soit développée surtout à l'époque post-archaïque. Dans d'autres récits mythiques, Iris attelle les Vents au char de Zeus[132]. Si Iris se voit rattachée par sa descendance à l'espèce chevaline, c'est uniquement à cause des affinités des chevaux avec les vents et le vol (vu comme figure «éolienne» de déplacement), avec la vitesse et l'aisance des mouvements. En fait, on ne voit la déesse qu'une seule fois utiliser un attelage pour monter dans l'Olympe, dans l'*Iliade* (V 363-369)[133], et même à cette occasion Iris ne se sert pas de ses propres chevaux, mais emprunte l'attelage d'Arès, qui est au repos, à la gauche du combat: les circonstances sont suffisamment critiques - elle intervient pour transporter Aphrodite dans l'Olympe – et suffisamment inédites – il s'agit d'une déesse blessée – pour que le rhapsode développe l'image et fasse entrer en scène plusieurs dieux afin de souligner les circonstances extraordinaires. À vrai dire, l'intervention d'Iris, dans un premier temps, ne vise qu'à emmener Aphrodite loin de la foule (V 353: τὴν μὲν ἄρ' Ἶρις ἑλοῦσα ποδήνεμος ἔξαγ' ὁμίλου/ ἀχθομένην ὀδύνησι), ce qui s'accorde avec ses attributs: ubiquité, diligence, rapidité dans ses entreprises. C'est Aphrodite qui implore son frère de lui donner ses coursiers pour regagner l'Olympe. Cela ne veut pas dire qu'Iris ne s'intéresse pas aux chevaux. Une fois montée sur le char, devenue aurige, elle maîtrise avec la même aisance aussi bien le fouet et les rênes que l'espace éthérien traversé, comme tout autre dieu versé en courses hippiques.

---

[129] Plat. *Théét*. 135d et Cic. *De nat. deor.* II 20. 51 épiloguent sur cette généalogie.
[130] *Il.* XVI 150-151.
[131] Alc. fr. 327 Campbell (= Plut. *Amat*. 765d-e, cf. schol. Thcr. 13. 1-2): «Éros, le plus redoutable des dieux, qu'enfanta Iris aux belles sandales, unie à Zéphyr à la chevelure d'or». Le témoignage de l'*Et. Gud.* 278. 17 le confirme: «Les fleurs sont dites attrayantes parce qu'elles naissent au printemps, alors que l'amour est le plus ardent; c'est pourquoi Alcée fait de l'Amour le fils de Zéphyr et d'Iris».
[132] Cf. Quint. Smyrn. XII 192; Ap. Rhod. *Arg*. II 764.
[133] Dans les représentations figurées associées à Iris, la déesse se tient à l'écart du char. Elle est représentée ailée ou marchant, en compagnie d'autres dieux qui, eux, sont assis en char. Voir, par exemple, un lécyhe attique à f. n. datant des environs de 500-450 av. J.-C. (= Beazley Arch., no. 5941), où Iris apparaît en compagnie d'un dieu montant en char, auprès d'Apollon et d'Hermès; ou, sur un dinos attique à f. n. de 500-450 av. J.-C. (= Beazley Arch., no. 308), Iris est représentée marchant dans un groupe processionnel de dieux conduit par Zeus en char; ou, sur un lécythe attique à f. n. de 525-475 av. J.-C. (Beazley Arch., no. 22873), Iris ailée est présente à côté d'un guerrier qui monte sur son char.

πὰρ δέ οἱ Ἶρις ἔβαινε καὶ ἡνία λάζετο χερσίν,
μάστιξεν δ' ἐλάαν, τὼ δ' οὐκ ἄκοντε πετέσθην.
αἶψα δ' ἔπειθ' ἵκοντο θεῶν ἕδος αἰπὺν Ὄλυμπον:
ἔνθ' ἵππους ἔστησε ποδήνεμος ὠκέα Ἶρις
λύσασ' ἐξ ὀχέων, παρὰ δ' ἀμβρόσιον βάλεν εἶδαρ.

«Prenant les rênes en main, d'un coup de fouet enlève les chevaux; ceux-ci, pleins d'ardeur, s'envolent. Ils ont vite atteint le séjour des dieux, l'Olympe escarpé. Là, la rapide Iris aux pieds vites comme les vents arrête les chevaux, les dételle du char et place devant eux leur céleste pâture» (*Il*. V 365-369)[134].

Dans d'autres contextes où Iris est censée se déplacer à travers l'éther aux côtés d'autres dieux, non blessés, tels Apollon, Eileythie ou Thétis[135], le groupe voyage volontiers en volant, tant cette façon de se faire mouvoir est inhérente à la nature divine. Iris n'est ni rattachée, grâce à des affinités particulières avec le domaine hippique, tout comme elle n'y reste ni étrangère. Si le plus souvent elle se déplace en vol, cela s'explique sans doute par la nature de ses entreprises, tout comme, si elle n'emprunte pas souvent le moyen de déplacement en char, cela ne relève que des motifs pour lesquels elle se met en mouvement. Sa fonction principale de messager divin auprès des dieux et des mortels implique i) des départs prompts et immédiats quand elle reçoit l'ordre divin auquel elle obéit – ce qui ne lui laisse pas de temps pour atteler les chevaux; ii) des interventions rapides, et donc efficaces; iii) des interventions directes auprès du destinataire du message qu'elle porte, ce qui ne veut pas dire que les courses en char à travers l'éther manquent de vitesse: les chevaux divins arrivent aussi rapidement à destination que les dieux qui empruntent d'autres moyens de déplacement. En revanche, le vol implique une plus grande flexibilité et permet de s'introduire plus facilement dans un lieu ou de s'en sortir: en volant, Iris atterrit exactement *là et alors* où se trouve le destinataire de son message, le plus souvent justement *devant* celui-ci[136], alors que les dieux en char conduisent leurs chevaux et mettent leur attelage dans des lieux périphériques, loin de la scène principale de l'action vers laquelle ils se dirigent par la suite à pied, après avoir mis leurs coursiers à l'abri, parfois sous une nuée qui les rend invisibles, et les avoir soignés et nourris. Autrement dit, l'intervention d'Iris se déploie toujours en deux temps, départ-arrivée. Par la suite, les

---

[134] Les vers qui décrivent les gestes et les actions d'Iris conduisant les chevaux reprennent ceux de toute description homérique de dieu en char, comme nous l'avons déjà remarqué au chapitre précédent.
[135] Cf. le tableau des références aux déplacements d'Iris, en ***Appendice* III**.
[136] *Ibid*.

déplacements qu'elle opère en messagère sont parfaitement réglés; ils mettent en valeur, mieux que tout autre parcours de tout autre dieu, la belle mécanique qui caractérise les déplacements divins à travers l'éther. La figure d'Iris se serait heurtée à une inévitable monotonie si les détails des descriptions de ses démarches n'avaient offert une certaine variété, qui concerne uniquement les paramètres spécifiques aux mouvements (vitesse, trajectoire, allure, rythme).

Les caractéristiques des voyages qu'entreprend Iris sont liées davantage à ses attributs et aux rôles qu'elle joue qu'à ses rapports particuliers avec l'espace parcouru. La déesse-messagère présente des affinités attestées par son ascendance avec le domaine atmosphérique. Fille d'Électra «ambre», nymphe des nuages, Iris, comme les Harpyes, emprunte ainsi les traits liés à la fluidité, à la volatilité, traits spécifiques du vol plutôt que des domaines volatils de l'espace, l'éther et l'air, bien que, le plus souvent, ce soit quand elles les traversent. Fille de Thaumas «le merveilleux», dieu marin, Iris hérite autant des traits liés à la fluidité de son père, au flottement, la maîtrise de l'élément marin, qualités dont elle se sert grandement dans sa mission auprès de Thétis (*Il*. XXIV 77-99)[137]. Cependant, il serait excesif de supposer que cette généalogie où des éléments à ce point opposés se rejoignent fournisse à Iris les outils nécessaires à sa fonction de héraut divin; qu'en fonction de sa double ascendance, elle soit appelée pour relier ciel, terre et abîme marin en se déplaçant entre ces niveaux du monde pour transmettre les messages des dieux à d'autres dieux ou à des mortels, en véritable figure intermédiaire entre les deux règnes ontologiques. Les traits caractéristiques des parcours d'Iris ne disent rien sur les rapports privilégiés qu'elle entretiendrait avec l'espace traversé. Elle ne maîtrise pas les voies éthériennes ou aériennes mieux que les autres dieux ou, du moins, les textes ne mentionnent rien de tel. C'est plutôt grâce à ses affinités avec le vol et avec les outils propres à ce moyen de déplacement, qu'Iris apparaît qualifiée pour remplir la fonction de héraut divin.

En somme, la vitesse et la promptitude sont les qualités que la plupart des sources littéraires archaïques, même les plus allusives, assignaient à Iris. Ces traits naturels sont sensiblement différents et déjà lointains par rapport à l'Iris de l'*Iliade* qui était représentée comme une figure divine bien définie et personnalisée, qui choisissait à son gré les formes de ses apparitions (visible, invisible, déguisée), qui influait émotionnellement sur ses interlocuteurs (divins ou humains). Cette seconde Iris est aussi loin du statut que lui

---

[137] Voir *infra*, chap. VII. 1, p. 385-386.

assignaient les imagiers fidèles à l'esprit de l'*Iliade* dans la mesure où sur les documents iconographiques les plus anciens, et, par contamination, sur ceux d'époque classique aussi, Iris était présentée comme étroitement attachée au collège divin des Douze dans divers contextes rituels ou de célébration[138], tels les noces de Thétis et Pélée auxquelles elle prenait une part active[139]. Figure littéraire et iconographique bien définie, Iris n'est toutefois une figure religieuse: même si, dans une scholie à l'*Iliade*, il est dit pour la première fois qu'elle avait inventé les sacrifices[140], l'examen des témoignages épigraphiques apporte peu ou aucune évidence quant aux pratiques du culte d'Iris. Dès la fin de l'*Iliade*, Iris est, en fait, marginalisée. D'un côté, son rôle est désormais dévolu à Hermès, et cela dès l'*Odyssée*. Les documents iconographiques qui présentent Iris et Hermès ensemble, dans la peinture de vases du début du Ve s., annoncent déjà ce changement. Il semble que le rôle d'Iris diminue à mesure, d'une part, que grandit dans la littérature et dans l'art le rôle d'Hermès et, d'autre part, que ses fonctions glissent graduellement vers celle de messagère d'Héra, voire de servante[141]. Par ailleurs, on assiste à un passage progressif d'*Iris* à *iris*, de la figure divine au phénomène météorologique homonyme de l'arc-en-ciel. Tandis qu'*Iris* se voit petit à petit réduite à une figure littéraire, l'*iris* s'impose par le biais des efforts rationalistes pour expliquer en termes «physiques» le phénomène de l'arc-en-ciel par le mélange entre les exhalations humides et sèches. Cette évolution est due peut-être aux acquis progressifs de l'épistémologie physique qui trouveront leur expression magistrale dans la théorie aristotélicienne de l'arc-en-ciel[142], mais dont la préséance est au demeurant minée par les observations empiriques et les

---

[138] Bonadeo 2004: 15-36; F. Brommer, «Zur Iris des Parthenon-Westgiebels», dans R. Lullies (hrsg.), *Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft. Festschrift zum 60. Geburtstag von B. Schweitzer*, Stuttgart: Kohlhammer, 1954, p. 181-184.

[139] Un tableau des documents iconographiques (chypriotes, grecs, italiotes, siciliens) offre Bonadeo 2004: 67-76.

[140] Cf. Σ bT *ad Il.* XXIII 206: πρὸς ἀπαλλαγήν τῶν ἐνοχλαύντων ψεύδεται. Hormis cette brève mention, nous n'en avons trouvé qu'une seule autre relative aux pratiques cultuelles associées à Iris: Sémos de Délos (*FGrH* 396 F 5) mentionne les *basyriai* de l'île d'Hécate, près de Délos, qui offraient des gâteaux à Iris et que G. Weicker, dans *RE* IX 2 (1916) 2038, met en relation avec l'accouchement d'Apollon sur l'île de Délos auquel Iris a participé.

[141] Par exemple, si dans le passage de la suite délienne de l'*Hymne homérique à Apollon* relatif à l'accouchement de Létô (v. 102-114), à Iris sont confiés et le rôle de messager et celui de gardien d'Eileythie contre la jalousie d'Héra, dans la version proposée par l'*Hymne à Délos* de Callimaque, on retrouve Arès et Iris attachés au pas de Létô sur l'ordre d'Héra et lui interdisant l'accès de tous les pays où elle aborde, ce qui témoigne en quelque sorte du changement de statut d'Iris, désormais soumise aux ordres d'Héra. Ses habiletés en matière de voyages restent toutefois inchangées.

[142] Arist. *Météor.* 371b21-377a25, où l'A. rejette la théorie d'optique admissive défendue par le *De Sensu* et *De anima* en faveur du modèle émissif des rayons visuels, tout en oscillant entre la définition de ces rayons comme entités physiques ou géométrico-optiques.

théories les plus diverses formulées par les Présocratiques[143]. Du côté de la tradition littéraire, le passage d'*Iris* à *iris* est visible particulièrement dans la littérature latine qui, à une époque plus tardive, ne fera que développer une distinction toutefois grecque d'origine. Virgile[144], suivi par Ovide, Stace, Sénèque et Macrobe, présente l'arc-en-ciel (*arcus*) soit comme la route d'Iris du ciel à la terre, soit comme sa ceinture, son voile ou son manteau. En témoigne l'interprétation plus qu'explicite qu'offre Servius dans son commentaire de l'*Énéide*: *Arcum non Irim sed viam Iridis dicit*[145]. On remarque dans le vocabulaire latin une tendance à disjoindre *Iris* et *iris* parce que *arcus/arquus* est employé de préférence pour désigner le phénomène météorologique, tandis qu'*Iris* reste réservé au nom de la déesse, perçue comme figure littéraire «self-motivated» et pas toujours bienveillante[146]. Paradoxalement, en vertu de cette nouvelle connotation, Iris apparaît à la fois dépourvue de ses anciennes significations religieuses et cosmologiques et reliée au champ sémantique du nom commun ἶρις «arc-en-ciel» que Homère employait dans l'*Iliade* sans le relier d'aucune façon au nom de la déesse homonyme[147]. De plus, elle apparaît rattachée au registre symbolique de l'arc-en-ciel qui, à travers la tradition littérature grecque et latine, est associé aux mauvais présages qui annoncent des catastrophes naturelles ou des désordres sociaux[148]. En termes spatiaux, on assiste au transfert de ses caractéristiques personnelles au registre physique et météorologique puisque l'arc-en-ciel conserve certaines des qualités fondamentales de la déesse[149]. Plus significatif encore, la figure divine par excellence des routes transétheriennes et aériennes se trouve réduite aux figures

---

[143] Anaxagore (fr. 59 B19 D.-K.), Xénophane (fr. 15 B 3 D.-K.), Anaximène (fr. 11 B12 D.-K.), Métrodore de Chios, les Pythagoriciens. Après Aristote, le débat sera repris chez des auteurs comme Posidonios, Pline l'Ancien, Plutarque, Ps.-Plutarque, Aétius, Ammien Marcellin, Épicure, Lucrèce, Sénèque. Pour plus de détails, voir l'ample discussion de Bonadeo 2004: 179-222.
[144] Virg. *Én.* IV 693-715, V 605-610, IX 2-22.
[145] Serv. *ad Aen.* V 620.
[146] Bonadeo 2004: 53-66.
[147] Et cela en dépit de l'opinion formulée par Anneliese Kossatz-Deissmann, dans *LIMC su.* Iris, p. 741, qui, en s'appuyant sur une brève mention homérique de l'arc-en-ciel dans un contexte qui n'a toutefois aucun rapport avec Iris (*Il.* XI 27), affirme qu'Iris en tant qu'arc en ciel n'était pas inconnue d'Homère («Vermutlich kannte auch Homer schon Iris als Regenbogen»).
[148] C'est seulement dans la littérature tardive, surtout dans celle influencée par la mythologie juive et chrétienne et à partir de l'image qu'en propose la *Génèse* (*Sept.* 9. 12) que l'arc-en-ciel verra son registre de valeurs symboliques et émotionnelles changer, associé, comme il l'est encore aujourd'hui, à des notions telles que la beauté, le silence, la tranquillité, la fraîcheur. Sur le caractère funeste de l'arc-en-ciel voir Moreux 1967: 267-268; Roscher *su.* Iris, 321 et s. (M. Mayer); Fränkel 1975: 42-43.
[149] Voir W. Pötscher, «Die Farben der menschlichen Iris bei Aristoteles und mögliche Rückschlüsse auf *Od.* 1, 611, Hes. *Theog.* 321, Ps.-Hes. *Aspis* 177», *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 31 (1995), p. 219-226, à propos des adjectifs homériques qui désignent les couleurs de l'arc-en-ciel chez Aristote.

spatiales du chemin et de la trajectoire qu'elle suivait en vol à travers l'éther et les airs, reliant le ciel et la terre à chaque fois qu'elle se mettait en route pour transmettre aux mortels les messages dont elle était chargée par les dieux.

II. 2. 1. 2. Hermès.

Dans la famille des messagers divins, avec le déclin d'Iris, Hermès s'impose par la suite, dès le dernier chant de l'*Iliade*, comme véritable assistant divin aux côtés des mortels. Le mentionnent en tant que messager Homère, une seule fois, par la voix de Zeus (ἄγγελός «messager», *Od*. V 29), Hésiode (κήρυκ' ἀθανάτων «héraut des dieux», *Th*. 939), l'*Hymne homérique à Hermès* (ἄγγελος en direction de l'Hadès, *HhHerm*. 572-573), une dédicace à Hermès «le héraut des dieux» de Timonax, mentionnée par Anacréon (fr. 106D Campbell = *Anth*. *Pal*. VI 143). Néanmoins, il y a une brève allusion au chant II de l'*Iliade* (v. 103-104) qui nous rapporte qu'Hermès a transmis à Pélops un sceptre que Zeus lui avait remis. Et une autre, chez Stésichore (fr. 178 Campbell = *Et*. *Magn*. 544. 54) qui nous apprend qu'Hermès a donné aux Dioscures les poulains de Podarge, Phlogeus et Harpagus. Ces contextes impliquent sinon la fonction de messager du dieu, du moins un rôle médian d'estafette. Ailleurs dans l'*Iliade*, on retrouve Hermès remplissant d'autres rôles que celui de héraut, rôles plutôt mineurs et subordonnés[150]. Bien que rares soient les contextes où il agit comme acteur principal, les allusions à sa rapidité ne manquent pas: le dieu a eu de Polymélé un brillant fils, Eudore, «entre tous *coureur rapide* autant que commandant» (*Il.* XVI 186); c'est à Hermès entre tous les dieux que la belle Eéribée demande de l'aide afin de sauver Arès, emprisonné par les Aloades (*Il*. V 388-391)[151]; ainsi Iris doit aller au secours d'Aphrodite blessée: le schéma de ces deux actions semblables s'appuie peut-être sur l'empressement des deux dieux, sur leur ubiquité, sur leur disponibilité pour toute mission divine. Tout au long de l'*Odyssée*, on retrouve Hermès dans le rôle de messager, qu'il s'agisse de contextes allusifs ou de scènes plus développées. Le début du chant I nous apprend que Zeus l'a envoyé auparavant avertir Égisthe de ne pas

---

[150] Dans un *Hymne à Hermès* attribué à Alcée (Paus. VII 20. 4, Mén. Rh. *Déclam.* 149), mais dont rien n'a été conservé, et chez Sappho aussi (fr. 141 Campbell), Hermès joue un rôle uniquement attesté à son compte, celui d'échanson des dieux à l'occasion des noces de Thétis et Pélée (cf. Ath. X 425c-d). Euripide, à son tour, appelle Hermès «le serviteur des dieux» (*Ion*, v. 4: Δαιμόνων λάτρις), sans nous laisser saisir de quel rôle il s'agit. Notons qu'Iris, au v. 823 d'*Héraclès*, est qualifiée également de θεῶν λάτριν.

[151] D'après un récit fourni par Apollodore (I 6. 3), Hermès aurait dérobé furtivement à la femme-serpent qui en a la garde les nerfs de Zeus pour les réajuster et rendre sa mobilité au Père des dieux temporairement paralysé.

tuer Agamemnon (v. 37-42), mais le passage, trop éloigné du plan narratif de référence, ne nous renseigne pas sur le déplacement d'Hermès. C'est Hermès, le premier, qu'Athéna propose à Zeus de «dépêcher vite» vers l'île d'Ogygie (I 84: Ἑρμείαν μὲν ἔπειτα διάκτορον ἀργεϊφόντην), tâche qu'il exécute au chant V (v. 28-148) en tant que «messager» explicitement nommé par Zeus. Apollon, quant à lui, l'appelle διάκτορος (*Od.* VIII 335: Ἑρμεία, Διὸς υἱέ διάκτορε, δῶτορ ἑάων), ce qui reprend le thème verbal employé par Athéna lorsqu'elle esquissait le plan de l'intervention d'Hermès auprès de Calypso. Avec le même vocatif, υἱὲ διάκτορε, Apollon aborde Hermès dans l'*Hymne homérique à Hermès* (v. 514), tandis que le second hémistiche odysséen, διάκτορε, δῶτορ ἐάων, servira pour la clôture du second *Hymne homérique à Hermès* (v. 12)[152]. Διάκτορος est traditionnellement traduit «messager», bien que les origines du mot soient très obscures[153]. Le rattachement de cette épithète au nom d'Hermès n'est non plus dépourvu de pièges, car, après Homère, elle sera appliquée à l'aigle (*Anthologie Palatine*), à Iris et Athéna (Nonnos), peut-être à la chouette d'Athéna (Callimaque, fr. 519). Seul, un composé, συνδιάκτορος, reste attaché au nom du dieu en tant que «compagnon d'Hermès», chez Lucien. Même si l'épithète est appliquée à d'autres noms que celui d'Hermès, il s'agit de messagers traditionnels des dieux (Iris, Athéna, des oiseaux, particulièrement les aigles) et, de plus, le mot garde un sens associé au domaine des voyages, comme en témoigne un autre composé, συνδιακτορέω, employé par le poète comique Timoclès d'Athènes (fr. 1 d) au sens de «conduire»[154]. Quant à la fonction de messager d'Hermès, elle s'est conservée peut-être sous d'autres noms et sous d'autres formes. Hermès Εὐάγγελος «qui annonce une bonne nouvelle» en est un exemple, bien

---

[152] De plus, on rencontre διάκτορος qualifiant le nom d'Hermès chez les Orphiques (*Orph. H.* 28. 3 (Quandt), dans un fragment du Papyrus de Derveni, col. E, ligne 4 (cf. *ZPE* 47 (1982), p. 1-12), dans *Rhet. Anon.*, vol. 3, p. 134, ligne 8 (Spengel). Également, διάκτορος figure à titre d'épiclèse du dieu sur deux inscriptions hellénistiques, de Ténos et de Pergame: *IG* XII 5, 911 (Kaibel 948), respectivement *I.Perg.* 183 = *SEG* XXVIII 967.

[153] Eschyle en fait un équivalent de διάκονος (*Pr.* 941), où le sens d'intermédiaire auquel renvoie διά- est ainsi préservé. Hésychius veut en faire un dérivé de διάγω, mais la forme διάκτορος en tant que nom d'agent est étrange. Chantraine, *DELG su.* διάκτορος, réfute catégoriquement une telle hypothèse, et il qualifie aussi d'«inconsistantes» d'autres hypothèses modernes qui rapprochent διάκτορος soit de κτέρας «dispensateur de richesses», soit de κτέρες· νεκροί (Hsch.) «dieu des morts», soit de *δια-ακτ-τορος «qui fait passer sur l'autre rive».

[154] Jacqueline Chittenden, «Diaktoros Argeiphontes», *AJA* 52 (1948), p. 24, signalait que διάκτορος, qu'on traduit généralement par «messager», signifie en fait «guide».

que rare: Hésychios le glose et, en outre, on le rencontre dans une dédicace tardive de Thyrreion (en Acarnanie) où Hermès Εὐάγγελος est vénéré avec Pan, ou dans une autre de Paros, datant du Ier s. av. J.-C., où le nom d'Hermès est accompagné de celui de Theoi Megaloi[155].

À partir du Ve s. av. J.-C., Hermès Ἐριούνιος s'impose dans les sources épigraphiques[156], conséquence peut-être de la circulation de l'épithète d'Hermès dans les sources littéraires d'époque archaïque. Les emplois les plus anciens du mot se trouvent dans l'*Iliade* et dans la *Phoronide* qui nous informe que Zeus lui-même a donné ce nom à son fils parce qu'il surpassait tous les hommes et les dieux en ruse. Il sera repris par la suite dans les *Hymnes homériques* et survivra encore chez Aristophane pour être, tardivement, appliqué à θεοί ou à νόος[157]. Si les scholies et les lexicographes s'accordent pour rapprocher le mot d' ὀνίνημι et, par la suite, pour lui donner le sens de «bienfaisant, secourable», les analyses de Theodor Bergk et de Kurt A. Latte[158] établissent la signification originelle du mot en le rapprochant de l'anthroponyme chypriote Φιλούνιος, qui équivaudrait pour le sens à Φιλόδρομος, d'où le sens de «bon coureur, qui court vite». À l'issue d'une analyse linguistique des racines indo-européennes relatives à la rapidité, Françoise Bader arrivait à une conclusion similaire, postulant que l'épithète d'Hermès ἐριούνιος serait étymologiquement apparentée au nom d'Iris et à son épithète ἀελλόπος,

---

[155] La dédicace de Thyrreion, cf. P. Zaphiropoulou, *AD* XXIX (1973-1974) B: 539-540 = *SEG* XXIX 479; Paros, cf. *IG* XII 5, 235.

[156] Exemples: stèle funéraire de Pharsale (en Thessalie) datant du Ve s. av. (cf. A. S. Arvanitopoulos, *PAAH* (1910), p. 181; *AA* 25 (1910), p. 158); sort du Céramique d'Athènes, datant du Ve s. av. où Hermès est mentionné à ce titre en compagnie d'Hécate (cf. F. Willemsen, «Die Fulchtafeln», in W. K. Kovacsovics, *Kerameikos*. *Band XIV: Die Eckterasse an der Gräberstrasse des Kerameikos*, Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1990, p. 142-151, I 520); *SEG* XL 266 (IVe s. av.); *defixion* du Céramique d'Athènes, du IVe s., où Hermès Ἑριούνιος figure auprès de Perséphone et de Lèthè (cf. F. Costabile, «La triplice defixio del Kerameikos di Atene, il processo polemarchico ed un logografo attico del IV sec. a. C. Relazione preliminare», *Minima epigraphica et papyrologica* 1 (1998), p. 9-54); épitaphe d'Atrax, en Thesalie (IIIe s. av.), cf. A. Tzafalias, «Anekdotes Epigraphes apo tèn arkhaia Thessalikè polè Atraga», *TessHim* VI (1984): 204, n° 76 (= *SEG* XXXIV 497); épigramme d'Axos, en Crète, des environs du IIe-Ier s. av. (=*I.Cr*, II, xxviii, 2 = *CIG* 2569 = *SEG* XXXIII 736; cf. le commentaire de M. Bile, *Cretan Studies 7* (2002), p. 21-31); deux épigrammes encore plus tardives (Ier-IIe s. apr.) d'Axos et de Syros (*CIG* II add 2347 o, respectivement *IG* XII 5, 677). Voir les exemples fournis par la banque de données des épiclèses grecques, disponible en ligne à l'adresse suivante: http://www.uhb.fr/sc_sociales/crescam/ (Hermès).

[157] En tant qu'épithète d'Hermès: *Il.* XX 34 et 72, XXIV 400, 440, 457 et 679; Phoronis, fr. 4. 4 (Bernabé); *HhDém.* 407; *HhHerm.* 3, 28, 145; *HhPan* 28, 40; Ar. *Gren.* 1144, enfin Hér. *Allég. hom.* 52. 3. 6, 72. 11. 4; Luc. *Jup. trag.* 40. 19. En tant qu'épithète de θεοί: Ant. Lib. 25. 2 ou de νόος: *Orph*. *Lith.* 2 et 199 (Abel).

[158] Voir *DELG su*. ἐριούνης pour les références bibliographiques.

ποδήνεμος ὠκέα[159]. Récemment, Aphrodite A. Avagianou a soumis à une nouvelle analyse une inscription (sur une stèle funéraire?) de Pharsale (conservée au Musée de Volos, inv. E 711) qui qualifie Hermès de Βρυχάλειος et Ἐριούνιος[160]. Il s'agit du plus ancien témoignage du culte d'Hermès en Thessalie, datant du Ve s. av. J.-C. Si Βρυχάλειος est à mettre en rapport avec une rivière locale, le Bruchon, dont le cours est impétueux, bruyant, chthonien, pour la deuxième épiclèse d'Hermès, l'auteur de cette étude fait un rapprochement entre Ἐριούνιος et Χθόνιος où ce dernier est à associer, à son tour, au caractère psychopompe du dieu. Alors la traduction la plus appropriée d'ἐριούνιος serait celle de «coureur très rapide». L'hypothèse n'est pas à rejeter si l'on tient compte de l'exemple d'une inscription attique datant du IVe s. av. J.-C.[161], où à Ἐριούνιος s'ajoutent autres trois épiclèses, à savoir Δόλιος, Κάτοχος, Χθόνιος, qui renvoient clairement au registre souterrain, voué à la mort. Dans d'autres inscriptions attestant le culte d'Hermès Ἐριούνιος, des figures divines chthoniennes telles Hécate, Perséphone, Lèthè sont associées[162], pour ne pas parler des titres d'Hermès Καταιβάτης «Qui fait descendre»[163] ou d'Hermès Χθόνιος «Souterrain»[164] - fréquemment attestés, surtout ce dernier - qui renvoient clairement à la fonction de dieu psychopompe octroyée à Hermès dès l'*Odyssée* (XXIV 1-10)[165]. Hormis le cas particulier où Hermès conduit, baguette en main, les âmes défuntes, il remplit plusieurs autres rôles d'escorte, de guide[166], de conducteur, consacrés par les épiclèses d'Ἡγεμόνιος, d'Ἀγεμών ou d'Ἀγήτωρ[167]. Si le titre d'Ἐριούνιος,

---

[159]Voir *supra*, n. 119. Voir aussi S. Reece, «σῶκος ἐριούνιος Ἑρμῆς (*Iliad* 20. 72): the modification of a traditional formula», *Glotta* 75. 1-2 (1999), p. 85-106.

[160] A. Avagianou, «Hermes Bruchaleios and Eriounios at Pharsalus: the epigraphical evidence reconsidered», *Kernos* 10 (1997), p. 207-213.

[161] Cf. J. H. W. Stryd, «Attika met'arôn molubdina elasmata», *AEPh* (1903): 59-60.

[162] Voir *supra*, n. 156.

[163] Schol. Ar. *Paix*, 650. Ou, avec Hermès Καθηγεμών «Guide», sur une inscription de Delphes du IIIe s. av. (= *SEG* XVI (1959) 340, cf. J. Bousquet, *Fouilles de Delphes* III, iii, 266 (réédit.), =*BCH* 80 (1956) , p. 576-578).

[164] Sources littéraires: Esch. *Ch.* 727; scholie à Ar. G*ren.* 1126; scholie à Ar. *Paix*, 650; scholie à Ar. *Ach.* 1076; Plut. *De facie* 943; Plut. *Arist.* 21. 5 (avec Zeus, relatif au culte de Platées, en Béotie); *Orph. H.* 57; *Et. Gud. su*; *EM su.* Kallierges, 371. Pour les sources épigraphiques, voir http://www.uhb.fr/sc_sociales/crescam/ (Hermès).

[165] Voir aussi Sappho fr. 95 (Campbell= P. Bero. 9722 fol. 4), *HhHerm.* 572-573, Esch. *Ch*. 622.

[166] À titre de πομπός ou τοῖος πομπός, Hermès apparaît déjà dans *Il.* XXIV 153, 182, 437, 439, 461 tandis qu'Oreste l'appelle Hermès Πομπαῖος dans Esch. *Eum.* 91.

[167] Ar. *Pl.* 1159 et schol. *ad* 1153; dédidace d'un commerçant massaliote des environs de 200-170 av. J.-C., à Lindos, avec Athéna Lindia (=*I.Lind.* no. 184); respectivement Paus. VIII 31. 7 (à propos de Mégalopolis).

étroitement attaché à la figure d'Hermès, valide la rapidité de ses courses - et, en même temps, convient pleinement à un dieu présenté comme messager divin – il y a également d'autres titres qui attestent le rapport qu'entretient le dieu avec le domaine des voyages et confirment sa maîtrise de l'espace[168] et des attitudes corporelles[169].

Il y a un rôle qui ne convient pas à Hermès: celui d'aurige. Parmi tous ses titres, il n'en est pas de plus étrange que celui d'Ἵππιος. Ni la légende, ni le culte[170], ni l'art ne l'associent au cheval, ni aux attelages. À première vue, il semble qu'Hermès n'ait pas de chevaux et qu'il les utilise rarement pour se déplacer, paradoxe si l'on pense aux relations étroites qu'entretient l'Hermès des bergers avec les troupeaux ou au pouvoir que lui accorde étrangement l'*Hymne homérique* sur les lions et les sangliers, ainsi que sur les chiens (*HhHerm*. 567-571), eux aussi liés au passage chthonien. Si Hermès, comme Iris, ne se sert du char qu'à des rares exceptions, serait-ce à cause de son peu d'affinités avec le domaine hippique? Quand l'*Iliade* place Hermès en compagnie des chevaux, ceux-ci sont associés à des mulets qui, de plus, ne sont pas les siens, mais ceux de Priam. Hermès lui-même les attelle au char (XXIV 440-442) pour aller vers la baraque d'Achille (XXIV 690-691). Les opérations qu'il effectue sont conventionnelles et montrent qu'il ne manque pas de compétence. Il en va de même pour le char qu'il dirige pour reconduire Coré du domaine d'Hadès vers l'Olympe, dans l'*Hymne homérique à Déméter* (v. 375-385). Dans un cas, le parcours en char assure le passage nocturne à l'insu de Priam et convient à l'attitude de complice que joue fréquemment Hermès auprès des mortels, particulièrement

---

On le voit escortant Priam dans l'*Iliade*, Héra, Athéna et Aphrodite dans les *Chants Cypriens*, Coré dans l'*Hymne homérique à Déméter*, etc., pour ne pas mentionner son rôle de conducteur des âmes vers l'Hadès.

[168] Mentionnons, à titre d'exemple: Εὔσκοπος: *Il*. XXIV 24; *Od.* I 38, VII 137; *HhApoll.* 200; *HhHerm.* 73; *HhAphrod.* 262; Ἐπήκοος: *Anth. Pal*. 190.1; *POxy*. 7. 1015 sur un pilier hermaïque du VIe s. av. J.-C., Petrakos, *Prakt.* 1990 (1993), 30, no. 13; Στροφεύς: *IG* XII 3. 1374 (inscription de Théra datée du Ve s. av.); Εἰνόδιος: Thcr. *Id.* 25; Phanias, dans l'*Anth. Gr.* VI 299; *Anth. Gr.* X 12 (anonyme); Ἐπιτέρμιος: Hsch. *su.*, etc.

[169] Ἐναγώνιος: Sim. fr. 555 (Campbell, cf. Ath. XI 490ef (=iii 81 Kaibel)); Pind. *Pyth.* II 10; Philoxenos, dans l'*Anth. Gr.* IX 319; Ar. *Pl.* 1161; Paus. V 14. 9; *I.Cos* ED 145, *IG* XII 2, 96, *CID* IV n°26; Ἀγώνιος: Schol. Pind. *Ném*. X 5; *IG* V 1, 658; Δρόμιος: *ICr* II, XXIII, 10, etc.;

[170] On rencontre Hermès Ἵππιος de manière extrêmement isolée et à une époque tardive (IIe s. av. J.-C.) dans un calendrier sacrificiel des Érythrées, en Ionie (= *LSAM* 26 = *IGSK* 2 n°207), en compagnie d'Apollon Ἀποτροπάιος. Ajoutons une occurrence de l'épiclèse d'Hermès Ἀρματεύς «des chars», sur une liste d'adjudications sacerdotales provenant encore des Érytrées et datant du IIIe s. av. J.-C. (= *Syll*. 1014 = *LSAM* 25 = *IGSK* 2 no. 201) et deux occurrences d'Hermès Ἁμαξείτης «des chariots», sur deux dédicaces de Paros. Pour les références bibliographiques, voir http://www.uhb.fr/sc_sociales/crescam/aff_fiche.php?id=3055 (Hermès).

dans des circonstances plus ou moins illicites[171]. Dans l'autre cas, l'emploi du char sert à magnifier le retour de Coré parmi les Olympiens et met en valeur l'Hermès psychopompe et sa fonction de guide par excellence, aussi celle de passeur entre deux domaines si éloignés du monde qu'ils en constituent les pôles. Le rapport qu'entretient Hermès avec les attelages apparaît plus évident si on regarde le tableau des documents iconographiques qui le représentent en leur compagnie. Le type le mieux attesté est de loin celui qui représente Hermès devant l'attelage[172]: on en dispose de plus de trente-six exemples, dont un tiers appartient à la céramique attique à f. n., datant des environs de 540 av. J.-C. et 480 av. J.-C., un autre tiers illustre la céramique attique à f. r. (à partir de 510 av. J.-C. jusqu'à la deuxième moitié du IVe s. av. J.-C.) et quelques exemples isolés appartiennent au genre de la peinture murale et des reliefs en pierre (dont deux sont archaïques). À ce schéma iconographique s'ajoutent le type d'Hermès à côté des chevaux et derrière les attelages[173], le type d'Hermès à l'avant de l'attelage, en partie masqué par les chevaux [174], celui d'Hermès assis devant l'attelage[175], enfin un document illustrant Hermès assistant à une course de chars[176]. Les images répétitives montrent Hermès précédant ou suivant les attelages (ceux des diverses divinités, en contexte processionnel et nuptial ou, fréquemment, celui d'Héraclès) en position de guide ou d'escorte. Dans cette position, il agit sur les chevaux: qu'il les arrête de son caducée ou de sa main droite, qu'il frappe leurs jambes, qu'il leur parle, qu'il les caresse ou qu'il gesticule devant eux, il s'agit toujours d'une opération exercée de l'extérieur et sur les chevaux d'autrui. C'est donc un rôle secondaire et il a un rapport indirect avec eux. Rares sont les représentations figurées où l'on trouve Hermès installé en aurige dans la caisse d'un char, tenant les rênes et conduisant lui-même l'attelage[177]: sur les fragments d'un dinos attique à f. n., daté vers 570-560 av. J.-C., on voit Hermès tenant les rênes du char des noces de Thétis et Pélée, ce qui peut

---

[171] Les références littéraire à la figure fuyante d'Hermès, véritable *trickster*, sont multiples: l'*Odyssée* décrit, en fait, Hermès comme «le parangon des voleurs et des parjures» (*Od.* XIX 395-396); l'*Hymne homérique à Hermès* consacre l'image du dieu trompeur, voleur, débrouillard, expert en ruses et sortilèges dès le jour de sa naissance, etc. Si l'on tient compte, en plus, des commentaires qui voient dans le parcours de Priam un passage de l'au-delà vers l'ici-bas, le rôle d'Hermès psychopompe se trouve davantage validé. À ce sujet, voir P. Wathelet, «Priam aux Enfers ou le retour du corps d'Hector», *LEC* 56 (1988), p. 321-335.
[172] *LIMC su.* Hermès, nos. 417-443.
[173] *Id.* nos. 444-451: sept vases à f. n. attestés, datant entre 540-500 av. J.-C., auxquels s'ajoute un relief sculpté sur le fronton ouest du Parthénon.
[174] *Id.* nos. 409-414: six vases attiques à f. n. datant entre 530 et 500 av. J.-C.
[175] *Id.* nos. 415 (a-c)-416: quatre vases attiques à f. n. (530-520 av. J.-C.).
[176] *Id.* no. 452: coupe attique à f. n. de 560-550 av. J.-C.
[177] *Id.* nos. 405-408.

s'expliquer par le contexte cérémoniel lié au char auquel Hermès a droit, comme l'un des Douze, bien plus que comme protecteur des chevaux ou comme maître cocher; sur une coupe attique à f. n. provenant de Tarente (560-550 av. J.-C.), Hermès conduit lui-même l'attelage ailé d'Héraclès, mais la scène s'explique par des raisons toutes différentes, liées à son rôle de guide et de protecteur des mortels; enfin, sur une hydrie attique à f. n. datée de 510-500 av. J.-C, il conduit le quadrige d'Athéna, mais le dieu n'est ici qu'un figurant. En définitive, le rapport quantitatif entre les documents qui représentent Hermès porté sur un char qu'il conduit lui-même et ceux qui le représentent en position de guide ou d'escorte pédestre est significatif. Qu'il soit représenté en compagnie des attelages divins ou qu'il agisse sur les chevaux, il ressemble en cela aux autres Olympiens. Ses actions n'impliquent pas de courses en char, qu'il délaisse volontiers au profit de ses sandales, ailées ou non: en effet, elles l'accompagnent constamment et paraissent plus inséparables de sa nature et de ses manières favorites de se déplacer (voir l'***Appendice* IV**)[178].

En matière de déplacements dans l'espace, Hermès garde plusieurs caractéristiques de l'Iris de l'*Iliade*. Comme elle, le dieu se met promptement en route comme après avoir reçu les ordres de Zeus, puisque désormais «c'est toujours [lui] qui porte les messages» (*Od.* V 29). Comme Iris, Hermès surgit toujours d'un endroit non déterminé, d'ailleurs ou de nulle part, et disparaît de la même manière du champ spatial et visuel qu'il vient d'animer par sa présence[179]. Les schémas de ses déplacements transéthériens sont identiques à ceux d'Iris, comme on le verra. Hermès est toujours en route vers des destinations éloignées et très peu fréquentées même par ses confrères divins, situées aux confins du monde et dans l'au-delà. Il aime se rapprocher des humains auxquels il transmet les messages des dieux et devant lesquels il manifeste son potentiel polymorphique extrêmement riche. Zeus exprime en une formule explicite cette idée, dans le chant XXIV de l'*Iliade*: «Hermès, tu aimes entre tous servir de compagnon à un mortel; tu écoutes celui qui te plaît» (v. 334-335). Dans l'*Hymne homérique à Hermès*, le rhapsode insiste sur le

---

[178] Une digression sur le problème des sandales d'Hermès nous a semblé nécessaire, compte tenu aussi de l'intérêt accordé par la pensée grecque archaïque aux objets, particulièrement aux accessoires divins. Pour des raisons qui tiennent de l'économie de l'exposé, nous avons choisi de placer cette analyse dans l'***Appendice* IV**.

[179] Par exemple, non loin de la demeure de Circé, Hermès apparaît instantanément au-devant d'Ulysse, ensuite, après avoir livré son message, il regagne les sommets de l'Olympe (*Od.* X 277: ἔνθα μοι Ἑρμείας χρυσόρραπις ἀντεβόλησεν et 307: Ἑρμείας μὲν ἔπειτ' ἀπέβη πρὸς μακρὸν Ὄλυμπον); de la même manière, il quitte Priam, dans l'*Iliade*, après avoir accompli sa mission auprès du roi troyen (XXIV 694: Ἑρμείας μὲν ἔπειτ' ἀπέβη πρὸς μακρὸν Ὄλυμπον).

rapport étroit entre Hermès et les mortels puisqu'il «guette dans l'ombre de la nuit la race des hommes mortels» (v. 577). Grâce à une analyse détaillée du rôle d'Iris et d'Hermès tout au long de l'*Iliade*, Ariadni Gkartziou-Tatti[180] mettait en évidence les similitudes entre les apparitions des deux dieux, à savoir qu'elles font partie des mécanismes qui permettent au poète de faire progresser l'intrigue en conciliant le monde des dieux et celui des héros. Cependant, il y a une différence notable de valeur entre les actions d'Iris, liées à la guerre et au processus qui conduira Hector à sa perte, et l'intervention d'Hermès, qui, bien qu'il n'apparaisse qu'au chant XXIV, a pour fonction de restaurer les rapports entre les deux parties opposées. Renée Piettre va dans le même sens et montre, en la comparant à l'intervention malfaisante d'Oneiros auprès d'Agamemnon, l'aspect conciliateur et presque «humaniste» des actions d'Hermès qui a avec les hommes une proximité particulière[181]. Somme toute, «les actions [d'Hermès] ne dérivent pas d'un statut de dieu 'mineur' trop proche des hommes pour être pleinement divin, mais de sa puissance souveraine de l'espace intermédiaire des passages»[182]: ces mots de Dominique Jaillard, auteur d'un ouvrage récent sur Hermès, nous permettent de faire le point sur les différences spécifiques entre Hermès et les autres messagers divins.

À cause de sa fonction de dieu des passages, sémantiquement très diversifiée, il revient à Hermès de concilier les pôles hétérogènes, «le visible et l'invisible, le préalable et l'accompli, de naviguer entre les espaces relégués du cosmos, les âges anciens et l'ordre de Zeus»[183]. C'est un dieu infiniment mobile, qui se meut à tous les niveaux de l'univers, assumant la séparation absolument hétérogène entre le haut et le bas, que le pilier cosmique du monde, Atlas, nul autre que le grand-père d'Hermès, doit maintenir distincts justement pour opérer les transitions et les passages entre eux. Sur un herme de la villa Albani, Hermès Cyllenius est présenté comme *coeli terraeque maetor* «voyageur du ciel et de la terre»[184]. De plus, c'est un «puissant héraut de ceux d'en haut et de ceux d'en bas» (Esch. *Chœph*. 124b), il est en effet le seul messager accrédité auprès des dieux souterrains en vertu de la τιμή propre qu'il obtient de Zeus (*HhHerm*. 572-573). Il franchit toute limite dans tous les sens: en haut, vers l'Olympe, et en bas, vers le royaume d'Hadès, vers les

---

[180] A. Gkartziou-Tatti, «Iris kai Ermis stin Iliada: apo ton polemo sti filotita», *Mètis* 9-10 (1994-1995), p. 359-375.
[181] Piettre 1997.
[182] Jaillard 2007:149-150.
[183] *Ibid.* p. 187.
[184] Cf. Kaibel 616.

confins occidentaux du monde, dans l'île de Calypso, ou orientaux, dans l'île de Circé. Dans le jeu polythéiste, une telle puissance est susceptible d'agir partout où une liaison est nécessaire. Hermès le passeur traverse toute frontière, de l'espace et du temps, puisqu'il a toujours des seuils à traverser pour livrer ses messages. Pour ce faire, Hermès se sert de certains outils de locomotion, les sandales (ailées ou non) et le bâton, dont le fonctionnement est orienté en vertu de l'usage qu'on en fait. L'analyse plus détaillée de l'équipement utilisé par Hermès lors de ses déplacements jette un certain éclairage sur ses modalités de locomotion, sur ses attitudes corporelles et sa maîtrise de l'espace parcouru. Le premier aspect sur lequel influe la présence des sandales concerne la rapidité du dieu, qualifiée par plusieurs épithètes, telles δρόμιος, ταχύς, ὠκύς[185] ou évoquée, le plus fréquemment, par le biais des images du vent et des oiseaux qui fendent l'air ou les flots. L'hapax αὐτοτροπήσας[186] qui désigne Hermès dans la course rapide, sans fatigue, qu'il doit aux sandales merveilleuses qu'il a tressées lui-même afin de brouiller ses propres traces, renvoie aux tours que le plus *polytrope* des dieux ne cesse de combiner. L'imagerie de la fin de l'époque archaïque le représente en train de s'élancer[187], en attitude de course agenouillée[188], en courant ou en marchant[189], mais aussi au repos, occupé, comme il l'est d'habitude, aux échanges verbaux[190]. Fébrile en gestes et en marche, Hermès l'est aussi par sa pensée «toujours en éveil, apte à saisir le καιρός, à répondre dans l'urgence de l'instant»[191]. Un passage de l'*Hymne* décrit précisément cette attitude du dieu: «comme une pensée rapide traverse le cœur d'un homme que hantent de pressants soucis, ou comme on voit tourner les feux d'un regard, ainsi le glorieux Hermès méditait à la fois des paroles et des actes» (*HhHerm*. 43-46). Cette vigilance sans faille correspond aussi à son regard circulaire, tournant de tous côtés (*HhHerm*. 279: ὁρώμενος ἔνθα καὶ ἔνθα)[192] apparenté

---

[185] Δρόμιος: *ICr* II 23. 10 (IIe s. av. J.-C.); Hsch. *su*.; *Choerob. in Heph*. p. 218C; ταχύς: Hés. *Trav.* 85; ὠκύς: *HhDém.* 407, *Anth. Pal.* 186. Une autre épithète, plus occasionnelle, ὠκύπους (Eur. *Hél.* 243), évoquant aussi le dieu aux sandales ailées, est soit une réminiscence populaire, soit une appellation populaire (cf. Siebert 2005: 263).
[186] *HhHerm.* 86. Sur ce terme, voir *AHS* 1936: 295; Leduc 1995a: 142.
[187] *LIMC su.* Hermès, nos. 237-240.
[188] *Ibid.* nos. 188-193.
[189] *Ibid.* nos. 194-201.
[190] *Ibid.* nos. 202-209.
[191] Jaillard 2007: 72.
[192] Voir en plus, *HhHerm*. 278-279: «Hermès lançait des regards de dessous ses paupières, en faisant danser ses sourcils et en regardant de tous côtés». Voir aussi l'insistance des imagiers sur le contour suggestif de ses yeux, notamment sur l'hydrie à f. n. de Caeré (vers 530 av. J.-C.), Paris, Louvre E 702 (= *LIMC su.* Hermès,

à celui de sa mère, Maïa au regard mobile (ἑλικοβλεφάρος)[193]. Le dieu scrute et pénètre tout, mais échappe à tous les regards (sauf à ceux de sa mère, cf. *HhHerm.*154), passe inaperçu, se dissimule sans cesse quand il n'est pas invisible. En effet, rien n'est plus aisé pour Hermès que de se rendre invisible et de rendre invisible ce qu'il conduit[194]. Entre sa vision et sa façon de se déplacer, il y a une étroite analogie. Plus qu'un dieu qui se déplace en ligne droite entre deux points définis, Hermès est le dieu qui passe. Il marche en zigzag, au ras des flots il vole comme un goéland, comme on verra plus tard, son tracé suit une trajectoire non linéaire, signe autant de son extrême mobilité que de sa pensée sournoise et tortueuse. Si l'on cherche un terme pour qualifier la manière dont Hermès se déplace, plutôt que d'ubiquité, il s'agit d'une certaine logique d'insinuation de ses trajets, corollaire de son rôle d'entremetteur, de passeur entre mortels et immortels. Elle est très différente de celle des autres dieux, surtout de celle d'Iris, très mécanique. Elle s'explique par sa personnalité plus bigarrée, par son savoir-faire et ses manières d'agir, qui apportent une riche variété dans la mécanique des parcours divins. Et Pierro Boitani de conclure: «no Greek god flies faster or more memorably – and without horses – than Hermes»[195].

II. 2. 1. 3. D'*Oneiros* à la race d'*oneiroi.*

Au début du chant II de l'*Iliade*, Zeus appelle le dieu-songe, Oneiros, pour transmettre un rêve funeste (v. 6: οὖλος ὄνειρος) à Agamemnon. À une première vue, son intervention en qualité d'émissaire divin n'est en rien différente des autres schémas de ce genre dont d'autres messagers divins, plus expérimentés, tels Iris ou Hermès, sont les protagonistes[196]. Comme eux, Oneiros agit en tant que dieu à part entière. Cependant, il ne semble guère avoir reçu de cultes qui lui fussent propres, ni avoir disposé de traits particuliers ni d'attributs spécifiques. Bien qu'Oneiros apparaisse dans l'*Iliade* comme un dieu-songe personnifié, il ne semble pas pour autant aussi bien personnalisé qu'Iris ou

---

no. 241) ou sur la coupe attique à yeux de Northampton (Castle Ashby, no. 63 = *LIMC su.*, no. 190) qui montre Hermès στροφαῖος se retournant comme autour d'un gond, avançant dans une direction, la tête dirigée en sens inverse des pieds.

[193] Sim. fr. 555. 2 (Campbell).

[194] Quand il accompagne Priam auprès d'Achille à travers la plaine troyenne, il le dissimule aux regards des Achéens qu'il plonge dans un profond sommeil (*Il.* XXIV 334-338, 445-446); lors de la Gigantomachie, il porte le casque d'Hadès qui rend invisible celui qui le revêt (Apollod. I 6. 2) et le remet à Persée pour son combat contre Méduse (Apollod. II 4. 2-3); à son entrée dans l'antre de Maïa, après avoir ravi le troupeau d'Apollon, il se transforme en brouillard (*HhHerm*. 147); son fils, Autolycos, héritera du don d'Hermès, car il sera capable de rendre invisible tout ce qu'il prendra en main (Hés. fr. 68 Most).

[195] Boitani 2007: 55.

[196] Voir *infra*, p. 90-92.

Hermès. Un autre aspect atypique d'Oneiros tient à la valeur de son intervention en qualité de messager divin. Celle-ci a été bien mise en évidence dans un article de Renée Piettre[197] dont nous donnons ici la conclusion: à la différence d'Hermès qui agit en bonne et due forme pour mettre en relation les mortels et les dieux afin que se réalise la volonté divine tout en préservant le libre arbitre et l'autonomie des mortels, Oneiros intervient de façon dérangeante.

Au demeurant, Oneiros se heurte à une certaine «inconsistance», et religieuse et littéraire, vu que le rôle médiateur que lui alloue l'*Iliade* représente le premier et l'unique contexte de ce type tout au long de la tradition littéraire grecque. L'*Odyssée* opère déjà le passage de l'*Oneiros* aux *oneiroi*, le «peuple des songes» (δῆμον ὀνείρων, *Od.* XXIV 12). Certes, on peut décéler une certaine ambiguïté dans l'expression odysséenne, car le mot δῆμος peut se traduire par «peuple» ou «pays»[198]. D'autre part, il ne faut pas oublier qu'elle concorde avec un passage de la *Théogonie* hésiodique relative à la «race des songes» (φῦλον Ὀνείρων, *Th*. 211-213). L'*Iliade* ne présentait qu'un seul Oneiros et ne mentionnait pas sa généalogie. Seuls, le Sommeil et le Trépas sont présentés comme frères (*Il.* XIV 231, XVI 682) sans que Homère précise leur filiation[199]. Conformément à la *Théogonie* hésiodique, Hypnos, Thanatos et la race des songes comptent parmi les enfants auxquels Nyx a donné naissance par l'expansion de son être (cf. Hés. *Th*. 211-225). Même si Oneiros se voit ainsi dissous dans la masse de la collectivité divine des *oneiroi*, il ne perd pas pour autant ses attributs, particulièrement les ailes qui assurent sa belle efficacité. À cause de ses relations de parenté, il convient qu'il soit à son tour une figure ailée, «rapide» comme l'est sa mère (Νυκτὶ θοῇ, *Il*. XII 463, XIV 261 – la seule occurrence homérique de cette expression où Nuit apparaît personnifiée - , *Od*. XII 284) ou comme ses frères, ainsi qu'ils apparaissent sur le cratère d'Euphronios de New York où Thanatos, à côté d'Hypnos, présentent des ailes[200]. En effet, dans son intervention auprès d'Agamemnon,

---

[197] Piettre 1997.

[198] Cf. *DELG su*. δῆμος. Voir aussi la précaution que prend Auger 1988: 92 pour ne pas choisir entre ces deux sens.

[199] Homère ne précise pas si Hypnos est le fils de Nyx, mais on le suppose habituellement d'après la scène du chant XIV (v. 260 et s.) de l'*Iliade* où Hypnos se réfugie auprès de Nyx. L'*Iliade* nous apprend toutefois qu'il est frère de Thanatos (*Il*. XVI 672); or, d'après Hésiode (*Th*. 211), Hypnos et Thanatos sont tous deux issus de Nyx. Seule, une tradition tardive attribue à Hypnos une autre mère, Astraia (Sén. *HF* 1065-1069).

[200] Cratère à f. r. daté de la fin du VIe s. av. J.-C., New York, Metropolitan Museum of Art, no. 1972. 11. 10 (= *LIMC su.* Hermès, no. 593, *id*., *su.* Sarpédon, no. 4). En outre, Hypnos et Thanatos participent à plusieurs missions confiées par les dieux et se servent de manière explicite de leurs ailes et du vol: *Il*. XIV 231-291,

Oneiros se déplace à toute allure et, selon le récit même du roi, il a disparu en prenant son vol (*Il*. II 71: ὤιχετ' ἀποπτάμενος). Selon un procès similaire au passage de l'*Iris* à l'état d'*iris*, l'*Oneiros* homérique, dieu-songe personnifié, est réduit à sa fonction. Ses frères, Hypnos et Thanatos n'ont pas plus de consistance, malgré leur personnification. Comme le montre Albin Lesky[201], il s'agit d'une personnification spontanée, sans racine religieuse, destinée à rester vague. Les ailes d'Oneiros et son vol rapide ne sont pas les seuls éléments qui lui permettent de jouer son rôle de messager de Zeus. Appartenant au peuple des songes et apparenté de la sorte aux entités divines primordiales issues de Nuit, il partage avec eux le pays où ils résident et, en corollaire, les connotations qui en résultent. Comme la position géographique de ce pays et le statut des êtres qui y résident apportent des données spatiales importantes, nous nous proposons de nous y arrêter avant d'en arriver à la façon dont les rêves ou le Rêve se déplacent.

Si l'on s'appuie sur la description du trajet que suit Hermès psychopompe vers l'Hadès[202], dans le chant final de l'*Odyssée* (v. 9-14), le pays des songes se trouverait au-delà du cours de l'Océan, dans la proximité de la Pierre Blanche, des portes du Soleil et du Pré d'Asphodèle. C'est un espace situé aux limites du monde repérable, *ailleurs* à l'intérieur d'une géographie ambiguë et ambivalente. De plus, c'est un espace de passage vers l'Hadès dont l'antichambre est constituée par le Pré d'Asphodèle. En vertu de cette proximité géographique, l'espace assigné au pays des songes est manifestement un espace intermédiaire, un *entre-deux* monde[203]. Il n'appartient ni au monde d'ici-bas, ni à l'au-delà, mais se situe entre les deux et à la limite et de l'un et de l'autre, définissant ainsi un espace par excellence liminal situé «betwixt and between» ou «in and out of time»[204]. Il est placé

XVI 681-683; Hés. *Th*. 756-766; Phéréc. 3 F 119. Dans les représentations iconographiques, on rencontre fréquemment Hypnos dans les scènes figurant la mise à mort d'Alkyoneus par Héraclès, où, semblable à un Éros, il plane au-dessus du géant endormi ou se trouve assis sur lui. Oneiros n'apparaît qu'une seule fois dans cette situation: Pausanias mentionne la présence de la statue d'Oneiros dans l'Asklepieion de Sicyone, à côté de celle d'Hypnos endormant un lion (II 10. 2). Comme Oneiros ne présente aucun attribut distinctif, il est possible que son identité soit mise en relief grâce à celle de son frère qui se trouve près de lui, compte tenu de la fidélité des artistes anciens aux schémas imposés par la tradition.

[201] A. Lesky, dans *RE su.* Thanatos, II 9 (1934) 1250.

[202] La familiarité d'Hermès avec cet espace et avec les chemins qui y conduisent est due au côté nocturne du dieu. Pour plus de détails, voir l'***Appendice* IV**.

[203] Auger 1988: 93.

[204] Selon les expressions saisissantes de Victor Turner, «Betwixt and between: The liminal period in rites de passage», dans J. Helm (éd.), *Symposium on new approaches to the study of religion*. *Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society*, Seattle: American Ethnological Society, 1964, p. 4-20; *id.*, «Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage», in *The Forest of Symbols*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1967 et *id.*, *Blazing the Trail: Way Marks in the Exploration of Symbols*, Tucson/London: The University of Arizona Press, 1992. À ce sujet, Endsjø 2000 fait le point.

du côté du registre diurne (la Pierre est blanche, les portes sont celles du Soleil), mais, en même temps, du côté du spectre nocturne qui règne en face de l'entrée de l'Hadès. Chez Hésiode, le binôme jour/nuit est encore plus explicite, car le rhapsode place dans cet environnement le lieu où «Nuit et Jour viennent à la rencontre l'une de l'autre, échangeant un salut, en franchissant le grand seuil de bronze» (*Th*. 748-749): tout en s'impliquant réciproquement, elles s'excluent mutuellement, puisque «l'une va entrer, puis descendre, l'autre est en train de sortir. Jamais, elles ne sont toutes les deux ensemble dans la maison, mais l'une des deux est toujours hors de la maison en train de parcourir la terre; l'autre dans la maison, attend que vienne pour elle le moment de partir. L'une porte aux hommes sur la terre une lumière qu'ils voient tous. L'autre tient dans ses bras Sommeil qui est frère de Mort» (*Th*. 750-756). Partagé entre les deux côtés, le pays des songes est à la fois ni l'un ni l'autre, et l'un et l'autre. Il dépeint un véritable *ailleurs* spatio-temporel, situé sur la terre, mais excentré, situé dans le temps, mais décollé du temps réel quotidien, en effet, hors de l'espace et hors du temps. À vrai dire, on ne peut décider s'il appartient à l'au-delà infraterrestre, ouranien ou éthérien. C'est un monde qui abrite autant d'endroits merveilleux, tels la résidence du Soleil, l'Île des Bienheureux (Hés. *Tr*. 170-173) ou le jardin des Hespérides (*Th*. 214-216, 274-275, 578) que de lieux voués à la mort, tels la résidence de Nuit «qui fait peur et qui se dresse, enveloppée dans un brouillard presque noir» (Hés. *Th*. 744-745), le Pré d'Asphodèle, voire l'Hadès voisin. C'est un monde peuplé tant de monstres effrayants, tels Echidna ou Géryon, dans l'île d'Érythéia baignée toujours dans la lumière du couchant[205], que de figures merveilleuses et solaires, comme, par exemple, les Hespérides[206]. Les songes, eux-mêmes, ont des affinités à la fois avec le régime diurne et avec le régime nocturne, avec la vie et avec le régime cataleptique, du sommeil et de la mort. Quant à Oneiros, il a l'apparence aussi d'un *entre-deux*: sur son unique représentation conservée par la description de Philostrate, il est figuré dans une attitude alanguie, appropriée au registre nocturne du sommeil et des rêves, avec une corne dans la main – attribut d'Hypnos auquel est lié Oneiros lui-même ou allusion au passage odysséen relatif aux portes des rêves - , portant «un vêtement blanc sur un vêtement

---

[205] D'après Hés. *Th*. 294, Géryon réside dans l'île d'Érythéia, située au-delà du fleuve Okéanos, dont les plaines brumeuses et les grasses prairies apparaissent dans une continuelle lumière de couchant. Ballabriga 1986: 49 pense que «la notion première est celle d'une île hors de ce monde, au-delà des eaux primordiales». Les troupeaux de Géryon y voisinent avec ceux d'Hadès, voir Motte 1973: 239; Burkert 1977.

[206] Pour les liens tissés entre l'île Érythéia et la terre des Hespérides, voir schol. Hés. *Th.* 293; Hellanic. *FGrH* 4 F 110; Moirô de Byzance, fr. 1 (Powell, = Ath. 491b); Eur. *Hipp.* 749-751; Ap. Rhod. *Arg.* IV 1399 et schol.; Paus. X 17. 5.

noir»[207], qui évoquent clairement le binôme jour/nuit, mais aussi la mort assimilée à un doux sommeil (Hés. *Erg.* 116). Dans une autre représentation datant des environs de 540-535 av. J.-C., sur une coupe à f. r. attribuée au Peintre d'Amasis[208] figurent deux entités ailées portant des caducées dans leur main gauche, ce qui évoque la description du *locus amoenus* que procure le *Septième Thrène* de Pindare (fr. 129 Maehler) à propos du pays où parviennent les âmes pieuses et justes (v. 6-7)[209].

Toutes les espèces de dualités règnent dans ce milieu, ces dualités dont le monde, à haute époque, était plein. Au niveau de l'imagerie spatiale, on est frappé par le goût qu'ont les Anciens de représenter ces lieux liminaux dans un langage mythico-poétique et, particulièrement, leur souci de les *situer*. En tâchant de donner une forme au pays des rêves et de lui fixer une position sur la carte du monde, l'esprit grec joue sur le canevas des ambivalences et des ambiguïtés, sans pouvoir s'arracher pour autant aux représentations spatiales du monde sensible terrestre. Il installe cet *ailleurs* à l'écart, aux limites extrêmes de l'univers, en dehors du monde familier, mais il le lie pourtant à son réel quotidien. Même la structure spatiale du pays des songes pris en lui-même relève de l'espèce de l'*entre-deux*. Au chant XIX de l'*Odyssée*, Pénélope décrit les deux portes célèbres, l'une faite de corne, l'autre d'ivoire, l'une permettant la sortie des songes vains et irréalisables, l'autre le passage des songes qui s'accomplissent (v. 562-567). La figure du binôme, à la fois dialectique et spatial, est toujours présente: les deux portes définissent un espace partagé entre la translucidité de l'ivoire et l'opacité de la corne; les songes de la première espèce «égarent et déçoivent», les secondes «accomplissent des choses véridiques»[210]. Les uns se contentent de traverser le seuil de leur porte d'ivoire tout en restant suspendus à l'état potentiel et dans une réalité virtuelle, les autres sortent, passent vers le monde réel et vers l'état actuel, puisque, comme le souligne Danièle Auger, «cependant le texte ne distingue pas les rêves en fonction de leur vérité ou de leur fausseté, mais de leur aptitude à se réaliser»[211]. Ces portes ouvrent un espace dépourvu de toute dimension spatiale, car

---

[207] Philostr. *Im.* I 27 (cf. *LIMC su*. Oneiros, no. 3).
[208] *LIMC su.* Oneiros, no. 4 (Erika Simon).
[209] La figuration d'une paire de rêves, en contradiction avec le dieu-songe personnifié, Oneiros, pourrait renvoyer aux deux types de rêves que décrit Pénélope. Ils apparaissent ainsi, en paire, dans une dédicace aux dieux que mentionne une épigramme grecque (*EpGr* 839, cf. *LIMC su*. Oneiros, no. 2).
[210] Eust. *ad Od.* 1877, 32-39. Voir Auger 1988: 96-98 et A. Rozokoki, «Penelope's dream in Book 19 of the *Odyssey*», *CQ* 51. 1 (2001), p. 1-6 pour une discussion plus ample de cette distinction. Bader 2005 met en évidence le parallélisme entre la strophe avestique des «songes jumeaux» (*Yasna* 30. 3) et le mythe grec des «portes jumelles des songes» évoquées par Pénélope.
[211] Auger 1988: 105, n. 43.

réduit au seul seuil que traversent les songes. Dans le chant IV de l'*Odyssée* est décrite la position de Pénélope dormant qui reçoit en rêve-visitation le fantôme façonné de la main d'Athéna à l'image de sa soeur: Pénélope lui répond en rêve «tout en dormant doucement dans les portes des songes» (v. 809: ἡδὺ μάλα κνώσσουσ' ἐν ὀνειρείῃσι πύλῃσιν). La préposition ἐν suivie du datif renvoie clairement au sens locatif, sans mouvement, où un objet est vu du point de vue du volume qu'il occupe dans une aire définie et dotée de contenu[212]. De plus, la position qu'occuperait Pénélope couchée *à l'intérieur* des portes des songes, *sur* le seuil, n'étonne pas si l'on tient compte d'un autre contexte odysséen où l'on dit d'Ulysse qu'il s'installe «à l'intérieur des portes» de son palais (*Od*. XVII 339: ἷζε δ' ἐπὶ μελίνου οὐδοῦ ἔντοσθε θυράων), et qu'il propose à Iros de s'y installer avec lui, puisque, dit-il, il y avait de la place pour deux (*Od*. XVIII 17: οὐδὸς δ' ἀμφοτέρους ὅδε χείσεται)[213]. En dépit des problèmes que soulève l'échappée de l'âme de la rêveuse Pénélope et sa translation «chamanique» jusqu'au lieu-source de son rêve, le vers est fort suggestif quant à la description du pays des songes. Celui-ci se voit réduit aux dimensions extrêmement exiguës du seuil que délimitent les deux portes. Un seuil similaire est mentionné brièvement par Hésiode quand il dit que, pour se déplacer parmi les hommes, le Sommeil, le frère des Songes, a auparavant franchi un «vaste seuil d'airain», porté dans les bras de Nuit (*Th*. 750, 756, 762). Deux portes - expression paradigmatique des frontières qui délimitent le dedans de tout espace qualitativement différent, de ce qui se trouve en dehors - et un seuil - expression spatiale paradigmatique de tout espace intermédiaire. Cela et rien de plus. Ce pays-seuil n'a ni volume, ni amplitude, ni consistance. Il s'accorde avec la nature de ses résidents: immatérielle, incorporelle, volatile, pareille à celle d'une ombre. Est-ce qu'il existe une meilleure expression spatiale de l'*entre-deux* que cet endroit complètement suspendu où la race des songes réside en deçà? L'*ailleurs* où ils sont installés est cependant un espace fini. Il reste accroché à une définition toute matérielle, à plusieurs représentations spatiales, au symbolisme des portes et du seuil, aux couples d'oppositions vivantes dans l'esprit des Anciens. Ce pays-seuil est apparenté en quelque sorte à un monde

---

[212] Horrocks 1984: 196-198. Cf. *DELG su.* ἐν, le mot n'est pas étranger au champ sémantique de l'«intérieur» au sens spatial: en témoignent les nombreux dérivés qu'il a fournis, notamment ἐντός «dedans, à l'intérieur», ἔντοσθε(ν) «de l'intérieur» et un bon nombre de dérivés nominaux, tels ἔντερα «entrailles, intestins, boyaux», ἐντεριώνη «intérieur d'un fruit, d'un arbre», etc.
[213] Cf. Auger 1988: 104, n. 32.

où les coupures, les séparations n'ont rien de tranché, ce qui contribue à lui assurer une forme de proximité avec les mortels, sans qu'il soit pour autant marqué d'une ambiguïté constitutive entre humain et divin. Il se définit plutôt comme un espace mental ou, du moins, comme l'expression spatiale d'un tel état. Ainsi, il va de pair avec l'*entre-deux* spécifique de l'état onirique. Cependant, ce pays-seuil ne saurait pas être «réel» s'il n'était relié d'une manière quelconque au dehors. En effet, il se dessine en tant qu'espace de passage dans la configuration topographique des confins. S'il est suspendu dans sa propre exiguïté, ce sont ses habitants qui assurent le relais avec l'extérieur. Ils en sortent en franchissant le seuil et rendent visite aux mortels pour y retourner après avoir accompli les missions que les dieux leur ont confiées. À propos des rêves qui sortent par la corne polie, Pénélope utilise l'adverbe locatif θύραζε «à l'extérieur» qui renvoie de façon explicite au passage du dedans au dehors, de l'irréel au réel, de l'état potentiel à l'actualisation[214].

Revenons à l'analyse des façons dont les rêves se déplacent dans l'espace. Comme nous venons de le voir, l'endroit où se trouve le pays-seuil de songes, d'où ils viennent et où ils vont, est si difficile à définir qu'on n'arrive pas non plus à saisir exactement la nature des déplacements qu'ils opèrent. Ces parcours ne sont pas nécessairement éthériens puisque les songes se montrent davantage liés au monde des morts qu'à l'Olympe. Il peut s'agir aussi bien d'un au-delà éthérien, ouranien, donc de déplacements à travers l'éther; ou d'un au-delà terrestre, mais excentré, donc d'envolées des songes dans les airs. Le schéma de leurs mouvements est identique et, comme on le verra, est indifférent à la nature du milieu spatial traversé, particulièrement aux différences sensibles entre l'éther et l'atmosphère.

Une fois sortis du suspens auquel prêtent leurs résidences bien fermées, le sommeil, les songes, la mort même passent à un type de mobilité tout à fait différent. Le vocabulaire qui décrit les actions du Sommeil, préliminaires à l'apparition et aux manifestations des rêves, est le même que celui qui sert à décrire les manières d'agir de Thanatos quand il s'empare de ses victimes. Le doux sommeil (γλυκὺς ὕπνος)[215] vient (ἱκάνω) sur les

---

[214] *Od*. XIX 566-567: οἱ δὲ διὰ ξεστῶν κεράων ἔλθωσι θύραζε,/ οἵ ῥ' ἔτυμα κραίνουσι, βροτῶν ὅτε κέν τις ἴδηται.

[215] On rencontre de nombreuses occurrences du nom du sommeil accompagné de l'épithète «doux»: *Il*. I 610, II 71, XXIII 232; *Od*. II 395, VII 289, VIII 445, IX 333, X 31 et 548, XII 338, XIII 282, XVIII 188 et 199, XIX 49 et 551 (doux comme miel), XXIII 342; *HhHerm.* 8; *HhAphrod.* 170; *HhHerm.* (II) 8, etc. Une autre épithète qui qualifie de façon générique le sommeil est «divin» (*Il*. II 19), similaire au «divin songe» (*Od*. XIV 495).

dieux et les mortels pareillement[216], surprend[217], «saisit» ses victimes (μάρπτω)[218], «se répand» sur elles, les enchaîne en voilant leurs paupières, «délie» leurs membres, «donne congé à leurs soucis» (λύων μελεδήματα θυμοῦ)[219], «épand sa douceur» sur elles (νήδυμος ἀμφιχυθείς)[220]. Le sommeil s'avère ainsi extrêmement mobile. Si, quand il s'élance hors de la résidence de Nuit, son mouvement a une allure centrifuge, ses actions auprès de ses victimes se montrent bien précises et d'allure centripète. De ses mouvements ailés et suaves, il guette autant les mortels que les dieux sans qu'aucun d'eux ne puisse l'écarter[221], ce qui lui vaut le titre de «roi de tous les dieux, roi de tous les hommes», d'après les mots d'Héra (*Il.* XIV 233). Il s'empare et de leur corps et de leur esprit. Sa manière d'agir est insidieuse et subtile, mais infatigable, patiente et résolue. Il voltige au-dessus de ses victimes, les enveloppe, bouche leur vision et paralyse leurs mouvements. Son effet est au plus haut degré narcotique et anesthésique. À l'autre extrême, ceux qui s'endorment, les potentiels rêveurs, sont toujours passifs et immobiles, gisent dans une position étendue et complètement détendue qui frise la mort. Quand le doux sommeil la surprit, Pénélope «s'endormit sur le dos, les membres détendus» (*Od*. IV 794), en plongeant «en un très doux sommeil à la porte des songes» (*ibid*., v. 808). Au contraire, à son réveil, elle se sent «arrachée au sommeil» (*Od*. IV 840).

C'est sur cette toile de fond que s'insèrent les songes et qu'ils agissent à leur tour sur les rêveurs. Comme le sommeil et la mort, les songes circulent en tous sens et en toute direction, affectent tous les humains, vont et viennent entre leur chevet et leur pays-seuil où ils rentrent d'une manière aussi obscure que celle dont ils en sont venus. Le rôle de messagers divins leur est assigné à cause, entre autres, de leur mobilité à travers l'espace du monde. Les mouvements par lesquels ils font leur apparition sont toujours inopinés et insaisissables, autant à cause de leur moyen de locomotion, à savoir le vol, que de leur allure immatérielle. Cependant, une fois que les songes atteignent leur cible, le champ de leur action est bien plus précis et plus restreint que celui de l'action du sommeil. Ils

---

[216] *Il.* I 610, X 96; *Od.* IX 333, XIX 49.
[217] *Od.* IV 793.
[218] *Il.* XXIII 62, XXIV 679; *Od.* XX 56.
[219] *Il.* XXIII 62; *Od.* IV 650, XX 56, XXIII 343.
[220] *Il.* II 19, XIV 253, XXIII 63.
[221] G. Devereux, «Breath, sleep and dream (Aischylos, Fragment 287 Mette)», *Ethnopsychiatrica* 2 (1979), p. 89-115 présente divers textes, parmi lesquels le fragment 287 d'Eschyle (Mette) qui lui permettent de formuler l'hypothèse que le sommeil et le rêve étaient, dans la pensée des anciens Grecs, inhalés en même temps que l'air qu'on respire.

cherchent par tous les moyens leur chemin vers les destinataires: Oneiros atterrit près des fines nefs des Achéens et se dirige alors vers la baraque d'Agamemnon (*Il.* II 17-18); le fantôme Iphthimé passe par le loquet et se faufile dans la chambre de Pénélope (*Od.* IV 802). Leurs venues sont rapportées par les récepteurs à l'aide du verbe ἔρχομαι, d'orientation centripète nette[222]. Au contraire, leur disparition relève du registre des mouvements fuyants et évanescents, d'orientation spatiale centrifuge. Après avoir délivré ses messages, Oneiros «s'en va» ou, d'après les mots d'Agamemnon, «il a pris son vol et il a disparu» tout comme le fantôme d'Iphthimé «se glissant par le loquet hors de la chambre, disparut dans les airs»[223]. Lors de leur prestation, les songes se dressent comme des êtres vivants au-dessus de la tête ou du front du rêveur et y restent installés jusqu'à la fin de leur visite: le demi-vers στῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς désigne de façon récurrente la position qu'ils prennent[224]. Ils ne s'adressent plus au corps des humains et aux facultés sensorielles, mais exclusivement à leur esprit. Celui-ci se trouve endormi et toutefois réceptif. À l'état onirique, les hôtes humains des rêves partagent à leur tour le statut d'*entre-deux*, entre l'état de veille, diurne et celui de la mort. Le dormeur ne produit pas lui-même la vision: elle est un être sinon «réel», du moins extérieur à lui, «mais qui, dans son apparence même, s'oppose par son caractère insolite aux objets familiers, au décor ordinaire de la vie»[225], une sorte de double fantomatique de la réalité[226]. La manière grecque archaïque de figurer les *oneiroi* obéit ainsi à la conception spatiale en termes et formes externes et physiques de tout ce qui, n'ayant guère de forme visible, affecte malgré tout l'esprit humain. Donner une forme vivante à l'incorporel, l'invisible et l'insaisissable est une façon pour la pensée archaïque d'innover et de faire apparaître l'idée de profondeur dans la vie spirituelle.

À la différence du sommeil, les songes parlent[227]. Bien plus que cela, ils s'insèrent dans le milieu le plus intime et le plus familier au rêveur, prennent l'allure de l'un de ses proches, ce qui fait que les scènes de rêve gardent toujours une allure réaliste, comme si

---

[222] *Il.* II 56 = *Od.* XIV 495: θεῖός μοι ἐνύπνιον ἦλθεν Ὄνειρος. Pour la valeur déictique centripète du verbe ἔρχομαι, voir l'***Appendice* V**, p. 542-546.
[223] *Il.* II 35 et 71, respectivement *Od.* IV 838-839.
[224] *Il.* II 20, 59, XXIII 68, XXIV 682; *Od.* IV 803, VI 21, XX 32, XXIII 4. Siéger ὑπὲρ κεφαλῆς représente une position privilégiée, compte tenu de l'importance de la tête dans le schéma corporel humain. Dans le chant XVIII de l'*Iliade*, par exemple, on en retrouve une expression claire: du front (d'Achille) orné d'un nimbe d'or par Athéna monte une clarté jusqu'à l'éther (v. 226).
[225] Vernant 1965: 256 (chap. «Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double»).
[226] Moreux 1967: 245.
[227] *Il*. II 59, XXIII 68, XXIV 682; *Od*. IV 803, VI 21, XX 32, XXIII 4: μιν πρὸς μῦθον ἔειπεν.

elles étaient des simples reflets ou prolongations de la réalité. Pourtant, les effets «théâtraux» qui les distinguent des scènes réelles et diurnes constituent l'apanage des songes. Ils plongent le rêveur en pleine atmosphère onirique, aménagent la scène d'une représentation «mentale», se présentent devant lui à l'image d'un autre – précaution scrupuleuse pour rendre la scène vraisemblable - , et jouent un rôle conforme autant aux humains dont ils ont emprunté la forme qu'au contenu du message qu'ils doivent délivrer. Les métamorphoses des songes, leur polymorphisme et leurs jeux de rôle sont, en effet, corollaires de leur mobilité et de leur motilité volatile. Ces aspects les amènent à jouer le rôle de hérauts des dieux et leur donnent les valeurs prémonitoires et prophétiques du futur proche[228]. La sage Pénélope dévoile en quelque sorte la vraie identité du fantôme qui lui rend visite pendant son sommeil, tout en confirmant la croyance ancienne dans les visites nocturnes des dieux, en régime onirique, ou dans le rôle que remplissent les songes en tant que messagers des dieux. Elle s'adresse à la soi-disant Iphthimé dans les termes suivants: «si tu es bien un dieu, ou s'il s'exprime par ta voix» (*Od*. IV 831). Dans un autre contexte, Pénélope sent que le ciel l'accable de mauvais songes (*Od*. XX 87), où le ciel, terme générique assimilé à ses résidents, valide la croyance dans l'origine divine des rêves, bons ou mauvais.

Qu'il s'agisse du sommeil ou qu'il s'agisse des songes, nous venons de voir qu'ils sont essentiellement des êtres mouvants et circulants. On pourrait même dire que la consistance de leur être vient du fait qu'ils se meuvent ou que leur manière d'être se confond avec leur façon d'agir. En somme, appartenance à l'*entre-deux* monde et aux espaces liminaux de passage, partage du statut ontologique d'*entre-deux* ou d'êtres intermédiaires, allure ailée et volatile, mobilité à travers l'espace dans son entier, capacité de se métamorphoser et aptitudes «théâtrales» suffisent déjà pour que les rêves répondent aux exigences de croyances anciennes selon lesquelles ils proviendraient du monde divin ou en seraient les messagers[229]. L'*ailleurs* indéterminé où ils résident et d'où ils sortent à chaque fois qu'ils se déplacent soit vers les dieux soit vers les mortels assure le relais entre les deux races et entre leurs mondes, tout en scellant la frontière infranchissable qui sépare

---

[228] Voir A. R. Amory, «Omens and dreams in the *Odyssey*», *HSPh* 63(1958), p. 517-519; G. A. Reider, *Epiphany and prophecy in dreams in the Homeric epics*, Boston: Boston University, 1989.

[229] Sur la valeur religieuse des rêves, voir S. Byl, «Quelques idées grecques sur le rêve, d'Homère à Artémidore», *LEC* 47 (1979), p. 107-122; A. Brelich, «Le rôle des rêves dans la conception religieuse du monde en Grèce», dans R. Caillois & G. E. von Grunebaum (ss dir. de), *Le rêve et les sociétés humaines*, Paris: Gallimard, 1967, p. 282-289.

l'en haut et l'ici-bas. Si l'*Iliade* reste complètement fidèle à cette conception, l'*Odyssée* ouvre la voie aux développements ultérieurs débouchant sur l'interprétation psychologique des rêves où ceux-ci allaient être dépossédés de leur statut divin et de leur rôle de messagers des dieux[230]. Cependant, l'ancienne conception survit et suit son cours parallèlement aux essais qui tentaient de rationaliser le contenu des rêves. En pleines époques classique et hellénistique, les dieux eux-mêmes, particulièrement Asclépios, sont censés se montrer en rêve aux mortels. Leurs éclatantes épiphanies occasionnent à plusieurs reprises des offrandes de reliefs ou des inscriptions votives[231]. Dans ce contexte, même si les rêves conservent encore une grande valeur religieuse, ils se voient privés de leur personnalité et du rôle qu'ils remplissaient auprès des mortels, si mineur et accessoire fût-il. Avec les dieux eux-mêmes haussés au rang de protagonistes, les songes se voient d'autant plus désincarnés: ils sont remplacés par l'état onirique dont ils avaient constitué l'expression. L'effacement progressif de la valeur religieuse des songes est un corollaire du développement des courants philosophiques relevant du rationalisme épistémologique. Celui-ci sera amorcé, à l'égard des songes, particulièrement par l'empirisme hippocratique, notamment dans le livre IV du traité «Du régime», qui réduit les rêves à des symptômes pathognomoniques et leur ancienne valeur prémonitoire à une valeur prescriptive dans la mesure où la bonne interprétation des songes permet de poser un diagnostic correct[232]. Chez Aristote, la faculté de l'imagination projective remplace l'intervention divine comme explication du rêve[233].

II. 2. 2. Schémas des déplacements des messagers divins à travers l'éther.

Tout messager divin se met en route sur un ordre reçu d'une instance supérieure. L'impératif est toujours «va !», accompagné d'une explication sur le but ou l'intention du déplacement, ce qui imprime au mouvement, dès le début, une orientation spatiale centrifuge par rapport au lieu-repère de l'énonciation. Voyons, dans ce qui suit, les données

---

[230] Voir en ce sens E. Lévy, «Le rêve homérique», *Ktèma* 7 (1982), p. 23-41.
[231] F. T. van Straten, «Daikrates' dream. A votive relief from Kos, and some other kat'onar dedications», *BABesch* 51 (1976), p. 1-38 présente un relief de ce type datant de la première moitié du IIIe s. av. J.- C. et offre, en appendice, une liste des inscriptions et des dieux auxquels elles sont consacrées.
[232] S. M. Oberhelman, «The interpretation of prescriptive dreams in ancient Greek medicine», *JHM* 36 (1981), p. 416-424;
[233] Voir à ce sujet I. Dambska, «Le problème des songes dans la philosophie des anciens Grecs», *RPhilos* 151 (1961), p. 11-24; J. Frère, «L'aurore de la science des rêves. Aristote», *Ktèma* 8 (1983), p. 27-37 et, plus récemment, A. M. Holowchak, *Ancient Science and Dreams: Oneirology in Greco-Roman Antiquity*, Lanham (MD)- Oxford: University Press of America, 2002.

que nous fournit l'*Iliade* pour mieux cerner la structure de base de tels déplacements et les schémas spatiaux associés. Dans un second temps de notre analyse, nous nous proposons de passer en revue d'autres schémas spécifiques aux déplacements transéthériens effectués par d'autres dieux que les messagers, mais pour des raisons qui tiennent de l'économie de l'exposé, nous avons choisi de placer cette analyse dans les *Appendices*, plus précisément dans l'***Appendice* V.**

βάσκ' ἴθι…/ βῆ δὲ…

Revenons aux voyages transéthériens des messagers divins. On trouve la première description d'un tel déplacement, restitué de manière explicite, au chant VIII de l'*Iliade*. Zeus convoque Iris sur le haut de l'Ida pour qu'elle aille arrêter Héra et Athéna, qui quittaient l'Olympe en direction de la plaine troyenne. On ne sait ni où se trouvait Iris au moment de l'appel ni comment elle surgit sur la cime du Gargare. Néanmoins, une fois arrivée, elle est chargée de sa mission sans aucun préambule, par la formule: βάσκ' ἴθι Ἶρι ταχεῖα «pars, Iris rapide» (v. 399)[234]. Le verbe βάσκω n'est employé que dans cette formule, toujours au début du vers et toujours à l'occasion des missions dont Zeus charge ses messagers, Iris, Hermès ou Oneiros, comme on le verra. Il sert de présent itératif à βαίνω et renvoie à son champ sémantique[235], donc au registre spatial du mouvement d'une seule enjambée. En fait, Iris fait exactement ce que lui indique Zeus:

ὣς ἔφατ', ὦρτο δὲ Ἶρις ἀελλόπος ἀγγελέουσα βῆ δ' ἐξ Ἰδαίων ὀρέων ἐς μακρὸν Ὄλυμπον. πρώτῃσιν δὲ πύλῃσι πολυπτύχου Οὐλύμποιο ἀντομένη κατέρυκε, Διὸς δέ σφ' ἔννεπε μῦθον.	«Il dit; et Iris aux pieds de rafale s'élance avec son message. Des cimes de l'Ida elle gagne le haut de l'Olympe. À la première porte de l'Olympe aux mille replis, elle se trouve en face des déesses; elle tâche à les retenir, en répétant l'ordre de Zeus» (*Il*. VIII 409-412).

Une fois que Zeus formule sa requête (ὣς ἔφατ'), Iris se met en route pour accomplir mécaniquement la mission dont elle a été chargée et pour transmettre *verbatim* le

---

[234] Zeus envoie Iris en mission par cette formule à quatre reprises: *Il.* VIII 399, XI 186, XV 158, XXIV 144, dont seules la première et la dernière concernent des déplacements transéthériens. Sur les deux autres, concernant des voyages dans les airs, de l'Ida vers Troie, nous reviendrons au chapitre consacré à l'analyse du type de déplacements divins correspondants. En outre, Zeus emploie le même impératif alors qu'il envoie Songe chez Agamemnon (II 8) et Hermès chez Priam (XXIV 336).
[235] Cf. Létoublon 1985: 135.

message que Zeus lui a confié. Elle monte du sommet de l'Ida au Ciel et un seul vers suffit pour l'y amener: βῆ δ' ἐξ Ἰδαίων ὀρέων ἐς μακρὸν Ὄλυμπον[236]. La formule qui exprime son départ reprend le thème verbal de βαίνω par l'emploi de l'aoriste inchoatif βῆ qui ne s'applique qu'au seul instant du départ et non plus au mouvement qui suit, de durée et d'allure indéterminées[237]. D'un seul coup ou d'un seul pas, la déesse s'élance vers sa destination, sans qu'on sache si elle se sert de ses ailes ou de ses pieds rapides. Cependant, l'image n'a rien de contradictoire: les chevaux non ailés homériques martelaient avec la même vigueur les voies des espaces éthérien et aérien. Le schéma du parcours est minimal, car il ne contient que le verbe d'action accompagné des compléments de lieu qui désignent le point de départ et le point d'arrivée, le sens du mouvement est implicite et indiqué par l'emploi prépositionnel de κατά. Alors que l'espace intermédiaire traversé est indéterminé, le point d'atterrissage est très précisément indiqué: Iris arrive à la première porte de l'Olympe, exactement en face des destinataires de son message, ce qui témoigne d'un mouvement bien orienté vers son but, comme nous venons de le voir dans le cas des déplacements transéthériens en char. Une fois la mission accomplie, Iris «s'en va»: ἣ μὲν ἄρ' ὣς εἰποῦσ' ἀπέβη πόδας ὠκέα Ἶρις (v. 425). Un seul vers suffit encore, cette fois pour désigner sa sortie de scène. Pour la décrire, le rhapsode se sert d'un autre dérivé de βαίνω, d'ἀποβαίνω, formé avec le préverbe ἀπο- qui désigne un mouvement vers l'extérieur par rapport à l'aire où l'action avait eu lieu et à partir d'un point qui n'a pas de dimensions spatiales particulières. En effet, Iris s'en va vers un lieu aussi indéterminé que celui d'où elle avait surgi. Elle se retire, s'éloigne du lieu-repère de l'énonciation, puisque le moment de son intervention est terminé. De plus, la déesse disparaît aussi soudainement qu'elle avait répondu à l'appel de Zeus et aussi rapidement qu'elle avait opéré sa montée vers l'Olympe, l'épisode se clôt, l'attention est dirigée vers une autre scène.

Par le biais de la même formule impérative, Zeus demande au Songe de se déplacer de l'Olympe vers la plaine troyenne, aux fines nefs des Achéens, d'entrer dans la baraque d'Agamemnon et de lui transmettre exactement ses ordres: βάσκ' ἴθι οὖλε Ὄνειρε, θοὰς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν (II 8). À peine Zeus énonce-t-il sa demande (ὣς φάτο), que «Songe va, sitôt l'ordre entendu»: βῆ δ' ἄρ' Ὄνειρος, ἐπεὶ τὸν μῦθον ἄκουσεν (II 16). Le sens

---

[236] Vers formulaire: *Il.* VIII 410 = XV 79.
[237] Létoublon 1985: 136-137.

du mouvement est implicite, de l'Olympe vers le côté achéen de la plaine troyenne, à travers l'éther. Rien ne décrit comment se réalise la descente, à l'exception de l'aoriste inchoatif βῆ qui reprend l'impératif de Zeus. Certes, il est fait mention de la rapidité avec laquelle le Songe se déplace, grâce à son allure éthérée, alors apparentée au milieu spatial qu'il traverse. Ces attributs sont mis en évidence par l'emploi de l'adverbe καρπαλίμως «rapidement, promptement» juste au début du vers, sans que le mot soit réservé aux déplacements divins[238]. Cependant, à la différence des voyages divins qui sont restitués en deux temps (départ/arrivée), celui du Songe, même sommairement décrit, est restitué en séquences. Mais cela seulement après la traversée de l'éther: jusqu'à l'arrivée sur la terre, l'itinéraire suivi et la perspective descriptive sont conventionnels[239]. À partir du point d'atterrissage, l'itinéraire d'Oneiros est calqué sur les déplacements terrestres, d'étape par étape[240]. Quand sa mission s'achève, le Songe «s'en va», comme s'en allait Iris aussi, vers un lieu non mentionné et d'une manière non déterminée. La formule qui clôt cette scène est ὣς ἄρα φωνήσας ἀπεβήσετο, formule homérique habituelle pour marquer à plusieurs reprises la sortie de scène d'un protagoniste[241]. D'après la description d'Agamemnon de l'apparition du Songe après que celle-ci vient de se consommer, «le céleste Songe est venu à [lui], dans [son] somme, à travers la nuit sainte, tout à fait pareil au divin Nestor pour les traits, la taille le port; et, s'arrêtant au-dessus de [son] front, il [lui] a parlé» (II 56-59); en fin de mission, «il [le Songe] a dit; puis il a pris son vol et il a disparu tandis que le doux sommeil [le] quittait» (v. 70-71: ὣς ὃ μὲν εἰπών/ ὤιχετ' ἀποπτάμενος, ἐμὲ δὲ γλυκὺς ὕπνος ἀνῆκεν). Cette description n'apporte pas de données nouvelles. Seul, le point de vue a changé, car cette fois la même action est décrite par Agamemnon, le destinataire mortel du message de Zeus, et non plus par le rhapsode. Si ce dernier enregistre

---

[238] *Il.* II 17 = II 168: καρπαλίμως δ' ἵκανε θοὰς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν. L'adverbe sert autant à qualifier les mouvements d'autres dieux, tels Thétis (*Il.* I 359), Athéna (*Il.* II 168), Arès (*Il.* V 868), etc., que ceux des mortels (nombreuses occurrences).

[239] L'expression «à travers la nuit sainte» qu'utilise Agamemnon comme seul opérateur descriptif peut être temporelle, désignant le moment de la venue de la nuit; elle peut aussi bien prendre un sens spatial et décrire les hauteurs éthériennes et aériennes indéterminées et enveloppées par la nuit au moment où le Songe a surgi. Quoi qu'il en soit, l'expression rend compte de l'intervention «épiphanique» du dieu, non définie et inattendue, ainsi qu'elle est perçue par le destinataire humain.

[240] Conformément aux ordres reçus, Oneiros i) atterrit (ἵκανε) aux fines nefs des Achéens, ii) ensuite il se dirige (βῆ) d'un coup ou d'un seul pas vers la tente d'Agamemnon et iii) s'arrête (στῆ) au-dessus de son front.

[241] On dénombre pas moins de treize occurrences homériques de cette formule, toujours en position de premier hémistiche: *Il.* I 428, II 35, VI 116 et 369, XII 370, XVII 188 et 673, XXIV 468; *Od.* III 371, IV 657 et 715, V 148, VII 78.

le mouvement transéthérien d'un point situé à l'extérieur, alors comme un mouvement qui part d'en haut et se dirige vers le bas, le verbe qu'emploie Agamemnon pour indiquer l'arrivée du Songe est ἦλθεν, d'orientation spatiale centripète, vu la perspective du destinataire humain qui décrit d'en bas un mouvement venant d'en haut. En revanche, le verbe qu'utilise Agamemnon pour décrire le départ du Songe d'au-dessus de son front est essentiellement centrifuge: ὤιχετ' est fréquemment privé de contexte locatif déterminé chez Homère, indiquant l'action générique de «partir, s'en aller ou s'en être allé, se mettre en route» sans indiquer le chemin pris ou le but du déplacement[242]. Le même verbe suggère, dans plusieurs emplois, l'idée de mouvement rapide et violent alors qu'il désigne le passage des projectiles ou des tempêtes, tout en renvoyant au milieu aérien où se déploient de tels mouvements[243]. Dans notre contexte, l'emploi d'οἴχομαι s'accorde bien avec le participe aoriste ἀποπτάμενος qui indique explicitement une course en vol à travers les airs. Par contre, l'allure d'envol du mouvement désignée par ἀποπέτομαι amplifie la valeur sémantique de «disparaître, périr, s'évanouir» suggérée par οἴχομαι[244]. Somme toute, tous les mouvements et les gestes qu'effectue Oneiros définissent une action très efficace à l'intérieur de l'économie narrative qu'il fait progresser de façon bien explicite, vu la suite des événements. Quant à la dynamique spécifique dont fait preuve Oneiros, elle convient pleinement autant à la manière d'agir de tout messager qu'à l'exactitude et la cohérence qu'implique un rêve-visitation[245]. Il apparaît d'ailleurs aux côtés de Zeus, comme s'il venait d'un *ailleurs* ouranien ou éthérien, de nulle part ou comme s'il se trouvait déjà près de Zeus, puisqu'une fois que le Père des dieux a fini de ruminer dans son cœur le parti à prendre, il ne fait, par la suite, que s'adresser à Oneiros; sitôt l'ordre entendu, le messager se met en route; sa mission à peine accomplie, il prend son vol et disparaît. Il revient au destinataire humain de «décrypter» le message venu du ciel et d'agir en conséquence.

---

[242] Par exemple, *Il.* IV 382, V 472, V 511, VI 346, XIII 505, XIII 672, XIII 782, XIV 311, XIV 361, XV 223, etc.
[243] *Il.* I 53, VI 346, XIII 505; *Od.* XX 64.
[244] Par exemple, dans *Il.* V 472, Sarpédon demande à Hector: «où est-elle donc partie la fougue qui fut la tienne?»
[245] J. F. Morris, «Dream scenes in Homer, a study in variation», *TAPhA* 113 (1983), p. 39-54.

βάσκ' ἴθι…/ ὦρτο (ὄρνυμι).

Par le biais de la même formule, Iris est envoyée par Zeus chez Priam: βάσκ' ἴθι, Ἶρι ταχεῖα, λιποῦσ' ἕδος Οὐλύμποιο (XXIV 144). «Il dit (ὣς φάτο), et Iris aux pieds de rafale part pour porter le message» (v. 159: ὣς ἔφατ' ὦρτο δὲ Ἶρις ἀελλόπος ἀγγελέουσα)[246] est le seul vers qui exprime en une formule encore plus brève son déplacement de l'Olympe vers la sainte Ilion, au prix de la descente transéthérienne. Ici, comme dans le cas du déplacement d'Iris vers le palais de Thétis, la description du voyage omet toute mention de la descente à travers l'éther puisqu'au vers suivant on retrouve la déesse déjà arrivée au cœur du palais de Priam[247]. Mais le rhapsode ne manque pas l'occasion de rappeler la diligence avec laquelle Iris exécute l'ordre de Zeus et remplit sa fonction de messagère[248]. Le verbe ὦρτο décrit, à lui seul, le moment de lancement et qualifie un geste préliminaire à toute mise en mouvement, d'où son sens de «se lever»[249], qui correspond au contexte où Iris, assise dans le palais de Zeus après y avoir ramené Thétis, se lève et s'élance pour une nouvelle mission. La sortie de scène d'Iris se fait avec la même formule que dans l'épisode antérieur: ἣ μὲν ἄρ' ὣς εἰποῦσ' ἀπέβη πόδας ὠκέα Ἶρις (XXIV 188), au moyen de l'expression formulaire πόδας ὠκέα Ἶρις spécifique des descriptions de la déesse, comme nous avons vu dans la section précédente.

βάσκ' ἴθι…/ πέτομαι.

Toujours auprès de Priam et par le biais de la même formule, Zeus envoie Hermès dans la sainte Ilion: βάσκ' ἴθι, καὶ Πρίαμον κοίλας ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν[250]. C'est l'une des rares interventions du dieu dans l'*Iliade*, à la fin du dernier chant et en prélude au rôle

---

[246] Vers formulaire qu'on retrouve à trois reprises dans l'*Iliade*: *Il.* XXIV 159= XXIV 77 = VIII 409.
[247] *Il.* XXIV 160: ἶξεν δ' ἐς Πριάμοιο.
[248] Voir l'***Appendice* III**, no. 6 pour les nombreux attributs relatifs à sa vitesse présents dans cet épisode. Priam lui-même rapproche l'intervention d'Iris de celle d'un δαιμόνιος (XXIV 194).
[249] Le mot très fréquent chez Homère (264 occurrences). Avec le sens de «se lever» ou «faire se lever», il est employé pour les flots, les animaux et les personnes. Il a aussi le sens de «s'élancer» (en parlant de choses ou de personnes), «se mettre en mouvement» (voir *Il.* IX 610, XIII 62, *Od.* VII 14, 342, XVIII 133, etc.). En tant que formule préliminaire à la mise en mouvement, on rencontre onze fois le demi-vers; dans la plupart des cas, il s'applique aux actions des mortels: *Il.* VIII 409, XXIII 488, 664, 708, 754, 811, 836, 859, XXIV 77 et 159, *Od.* XIV 159. Notons toutefois la présence du verbe dans le contexte préliminaire au déplacement d'Iris de l'Olympe vers le temple de Déméter à Eleusis, alors que Zeus réfléchit au fond de son cœur de «faire Iris s'y élancer» (*HhDém.* 315).
[250] *Il.* XXIV 336.

de messager de Zeus qu'il va jouer dans l'*Odyssée*, en remplacement d'Iris. Zeus dit (ὣς ἔφατ') et le Messager (διάκτορος)[251] n'a garde de dire non:

αὐτίκ' ἔπειθ' ὑπὸ ποσσὶν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα
ἀμβρόσια χρύσεια, τά μιν φέρον ἠμὲν ἐφ' ὑγρὴν
ἠδ' ἐπ' ἀπείρονα γαῖαν ἅμα πνοιῇς ἀνέμοιο:
εἵλετο δὲ ῥάβδον, τῇ τ' ἀνδρῶν ὄμματα θέλγει
ὧν ἐθέλει, τοὺς δ' αὖτε καὶ ὑπνώοντας ἐγείρει:
τὴν μετὰ χερσὶν ἔχων πέτετο κρατὺς Ἀργειφόντης.
αἶψα δ' ἄρα Τροίην τε καὶ Ἑλλήσποντον ἵκανεν.

«À ses pieds aussitôt il attache ses belles sandales, divines, toutes d'or, qui le portent sur la mer et sur la terre infinie avec les souffles du vent. Il saisit la baguette au moyen de laquelle il charme à son gré les yeux des mortels où réveille ceux qui dorment. Sa baguette en main, il prend son essor, le puissant Tueur d'Argos, et vite il arrive en Troade, à l'Hellespont» (*Il.* XXIV 340-346).

Ici, comme ailleurs, un seul vers suffit pour amener Hermès du haut du ciel en Troade, tandis que la description allouée à ses accessoires (les sandales d'or, le caducée) et aux gestes préliminaires est nettement plus longue, comme il sied pour la première entrée en scène du dieu et comme il est le cas pour les auriges divins. Prédomine le vocabulaire de l'empressement (αὐτίκ', αἶψα), qui convient aux actions *kairotiques* du messager Hermès, lequel agit justement au moment et au lieu précis où son intervention est exigée. Pour cela, comme toujours, la traversée proprement dite se réduit aux seuls moments de l'envol et de l'atterissage: le couple des verbes d'action πέτομαι (verbe que nous venons de voir utiliser pour les coursiers divins) - ἱκάνω (verbe en ἱκ-, statique, spécifique aux arrivées) se prête à cet usage. Si le premier verbe prête à l'indétermination spatiale, le second neutralise sa valeur déictique centrifuge et l'effet diffus qui en résulte. L'éther ne se laisse point apercevoir, le point de départ n'est pas même mentionné tandis que le point d'arrivée est plus générique que dans les exemples précédemment étudiés puisqu'il est représenté par le nom d'une région, entité spatiale plus large et moins précise, et cela parce que, une fois arrivé en Troade, Hermès va continuer à pied sa course vers le palais de Priam (βῆ δ' ἰέναι, v. 347): comme dans le cas du tracé d'Oneiros, la perspective descriptive de l'itinéraire d'Hermès change, passant d'une perspective aérienne et synoptique à une

[251] À ce titre, Hermès figure six fois dans l'*Iliade*: cinq dans le dernier chant et une seule au chant XXI 497, dans un contexte où le titre est générique puisque le dieu n'est chargé d'aucune mission.

perspective terrestre; le vol, à son tour, est remplacé par la marche pédestre. Le nom de la Troade est mis alors pour marquer ce passage entre deux milieux et, surtout, entre deux modalités de se déplacer distinctes[252].

De manière similaire et dans un passage de structure aussi simple pour ce qui des formules qui décrivent les gestes préliminaires au départ, Hermès se met en route, dans l'*Odyssée*, sur l'ordre de Zeus, pour l'île d'Ogygie et la demeure de Calypso[253]. Seules, la destination (Piérie au lieu de la Troade) et la façon de poursuivre son voyage[254] diffèrent dans le second cas. Hermès parvient en Piérie et le verbe qui signale son atterrissage est le verbe composé ἐπι-βαίνω, où l'emploi d'ἐπί exprime à la fois le sens locatif et la «cause finale» du déplacement, le contexte étant manifestement directionnel, vu que le verbe est accompagné de l'accusatif Πιερίην. Il s'agit plutôt d'un amerrissage puisque Hermès «chut de l'azur dans la mer» (*Od.* V 50: Πιερίην δ' ἐπιβὰς ἐξ αἰθέρος ἔμπεσε πόντῳ). Ce vers, le seul relatif au voyage transéthérien, décrit de manière presque graphique le tracé suivi par le dieu. Il ne s'agit cependant plus d'un axe entre le point de départ (Olympe) et celui d'arrivée (un endroit plus ou moins précis de la terre), mais d'un axe entre le milieu d'où Hermès surgit (ἐξ αἰθέρος) et le milieu où il plonge (ἔμπεσε πόντῳ). Autrement dit, la description ne suit pas le parcours complet du dieu, mais seulement cette portion du trajet qui se laisse voir ou que l'œil humain peut saisir. Cela provient de l'angle terrestre d'où le récepteur «regarde» le surgissement du dieu suite à un mouvement linéaire orienté du haut vers le bas. En outre, ce type de perception spatiale rend compte de la «réticence» ou de la réserve face aux processus (méta)physiques qui ont lieu au-delà de l'horizon du regard humain. La description poétique, imaginative, se calque ainsi sur une observation empirique en matière de spatialité, tout en forgeant un schéma de déplacement qui dépasse de beaucoup les cadres néanmoins limités de l'expérience vécue. L'expression ἔμπεσε πόντῳ qui désigne le plongeon du dieu dans la mer est employée chez Homère à deux autres reprises dans l'*Odyssée*, à propos de la chute violente d'un pan d'un rocher frappé impétueusement par le trident de Poséidon (IV 508) et de la dispersion en pleine mer de la vergue et de la voilure du radeau d'Ulysse par suite d'un furieux assaut des vents (V 318).

---

[252] Comme on verra dans les cas des atterrissages d'Héra, d'Hermès et d'Apollon en Piérie. Voir *infra*, chap. IV. 1, p. 211-215.
[253] *Il.* XXIV 340-345 = *Od.* V 44-49.
[254] Une fois amerri en Piérie, Hermès continua sa course en vol, rasant les flots. Pour l'analyse de cet itinéraire, voir *infra*, chap. VI. 1, p. 334-336.

Ces deux contextes décrivent des actions déchaînées dont les auteurs sont des forces naturelles puissantes. L'amerrissage d'Hermès est donc assimilé à un mouvement impétueux et à une image d'une grande force visuelle. En outre, le verbe ἐμπίτνω (dix-sept occurrences homériques, dont douze à l'aoriste) est employé fréquemment dans le champ des actions des humains, dans des contextes violents liés au combat ou à la chasse, désignant des mouvements vifs, rapides, énergiques, orientés de l'extérieur vers l'intérieur[255]. Au cours du voyage d'Hermès vers l'île Ogygie, la Piérie ne représente que la première étape, encore proche de l'Olympe: dans la mesure où cette terre nourrit les troupeaux immortels des dieux (*HhHerm*. 70-72) et abrite des prairies d'asphodèle où la faux ne pénètre guère (*id*. v. 221, 334), elle constitue un domaine divin, épargné par le pas des hommes. C'est une halte intermédiaire dans le tracé du dieu, car, après son plongeon, il continue sa course à travers les airs jusqu'à sa destination.

ἀλλ' ἴθι.../ ἐκκατεπᾶλτο (ἐκκατεφάλλομαι).

La dernière expression rencontrée pour désigner les parcours en vol des messagers divins est ἀλλ' ἴθι..., qui joue le même rôle que βάσκ' ἴθι… dans les exemples précédents. C'est que les déplacements des messagers divins, tout comme les scènes homériques d'armement, d'embarquement, de sacrifice ou de repas en commun, contiennent des éléments récurrents et répétitifs, faisant appel aux vers et aux formules conventionnels, constituant ce qu'on appelle un *thème*[256]. Le schéma des mouvements est le même, tantôt on ajoute, tantôt on élimine des détails, à leur tour, traditionnels. Rigides en leur structure, de tels schémas sont, de par leur nature, «élastiques»[257], grâce aux sèmes de la vitesse et de la promptitude qu'on n'oublie jamais de mentionner à l'égard des messagers et, surtout,

---

[255] Prenons quelques exemples: le verbe sert à décrire le mouvement d'une bête qui tombe à la renverse sur un roc (*Il.* IV 108) ou celui d'une flèche amère qui pénètre dans le corps de Ménélas (*Il.* IV117, XV 451) ou celui des flammes qui s'abattent sur les nefs achéennes ou sur une forêt (*Il.* XVI 81 et 113, XI 155), etc. Même dans le registre de la physiologie des émotions, le verbe qualifie la peur qui est tombée sur l'âme d'un héros (*Il.* XVII 625) ou la colère qui envahit l'âme (*Il.* IX 436, XIV 207, XIV 306, XVI 206, etc.) comme une force puissante qui surgit de l'extérieur et frappe l'esprit de quelqu'un ou comme le malheur qui avait frappé la maison d'Ulysse (*Od.* II 45, XV 375). Le mot garde les sens de «tomber, fondre, s'abattre» dans la littérature post-homérique. Dans le champ des actions divines, le verbe décrit soit le mouvement de dispersion des fruits de l'orge blanc lors de la famine sinistre provoquée par Déméter (*HhDém.* 309), soit le mouvement vif par lequel Perséphone courut et se pendit au cou de sa mère lors de leurs retrouvailles (*HhDém.*390). Grâce à la force suggestive du verbe, Aphrodite décrit à son aide la grande douleur que ressent une déesse à l'idée de «déchoir jusqu'au lit d'un homme» (*HhAphrod.* 199), exprimant ainsi l'immense écart qui sépare les deux races.

[256] Cf. A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1960, p. 68-98.

[257] Greene 1963: 34-35.

grâce aux comparaisons qui brisent, ça et là, la monotonie des descriptions sommaires des vols simples, en deux temps. Ces comparaisons varient d'une description à l'autre, sans sortir pour autant des limites d'un champ assez étroit, peuplé par des entités qui évoquent l'idée de puissance des éléments (étoiles, oiseaux, phénomènes atmosphériques)[258]. Ces moyens descriptifs ne se réfèrent jamais au milieu spatial traversé qu'ils ne laissent jamais entrevoir, et qui ne constitue qu'une toile de fond pour les vols mécaniques des messagers des dieux entre le ciel et la terre. Cet aspect, que nous avons observé autant pour les courses des dieux en char à travers l'éther et l'air, relève peut-être du faible intérêt qu'Homère porte aux descriptions visuelles, au profit des exigences narratives, ainsi que nous avons déjà eu l'occasion de le constater à maintes reprises[259].

L'expression ἀλλ' ἴθι... est l'impératif lancé par Zeus pour réclamer l'intervention divine et, en conséquence, le départ d'un dieu. La récurrence de ce mode s'explique par le fait qu'il est plus un mode de parole qu'un mode de pensée et convient ainsi au rapport hiérarchique entre le Père des dieux et ses messagers. Au chant XIX de l'*Iliade*, Zeus lance cet impératif à sa fille, Athéna, qu'il envoie en mission auprès d'Achille. Il dit, ὡς εἰπὼν ὤτρυνε (v. 349) et avive l'ardeur déjà brûlante d'Athéna: «tel un faucon aux ailes éployées, à la voix sonore, elle s'élance du haut du ciel à travers l'éther» (ἡ δ' ἅρπη ἐικυῖα τανυπτέρυγι λιγυφώνῳ/ οὐρανοῦ ἐκκατέπαλτο δι' αἰθέρος)[260]. Le mouvement est exprimé à l'aide d'un mot extrêmement rare, voire d'emploi unique, dans cet exemple homérique: le verbe ἐκκατεφάλλομαι. On se représente mal l'action désignée par ce verbe. En dépit de l'obscurité du sens de ce verbe, on peut voir que ἐκ- renvoie à un mouvement de valeur déictique centrifuge orienté «de l'intérieur de… hors de». La description du tracé réduit à la mention générique du point de départ (δ' οὐρανοῦ) et de la voie transversale empruntée (δι' αἰθέρος) est enrichie par la comparaison avec les mouvements des oiseaux: ampleur des ailes déployées, résonance forte, mais claire

---

[258] Par exemple, le vol d'Iris est comparé à la tombée de la neige ou de la grêle glacée, sous l'élan de Borée issu de l'éther (*Il.* XV 170-171), le vol d'Athéna envoyée en messagère par Zeus est comparé à la chute d'une étoile envoyée en présage (*Il.* IV 74-78) ou au vol d'un faucon (*Il.* XIX 350-1, XV 23738, XVIII 615), etc.

[259] Laissons Thomas M. Greene conclure, surtout à l'égard de l'*Iliade*: «But the poet is clearly not intent on the pictorial entity but the dramatic entity. He gives us the pictorial only when he judges the dramatic to require it» (Greene 1963: 36), avec la précision que «I do not mean to say that Homer's austerity weakens his poem. Rather that austerity contributes to the peculiar sense of space and light which distinguishes the *Iliad*» (*id.*, p. 37).

[260] *Il.* XIX 350-351.

(λιγύφωνος) de leur battement au contact de l'éther[261], allure rapide de la projection dans l'espace sidéral. Athéna est comparée au faucon, oiseau dont la forme est empruntée ailleurs par Poséidon. Les rapaces, telle la chouette, sont proches d'Athéna, alors la comparaison de son vol avec le faucon convient pleinement à ses attributs.

Le même oiseau apparaît au chant XV de l'*Odyssée* en tant que messager rapide d'Apollon, Ἀπόλλωνος ταχὺς ἄγγελος (v. 526) et indiquant la victoire de Télémaque sur les prétendants. On a à faire ici à l'un des rares exemples de présages homériques apporté par un autre oiseau que l'aigle, le roi des oiseaux. Comme nous l'avons déjà souligné, grâce à leur rapidité et au caractère imprévisible de leur vol, les oiseaux sont assimilés aisément aux signes, donc au circuit de la communication avec le divin. Ce type d'assimilation transparaît au niveau linguistique: le mot ὄρνις désigne par extension le présage, mauvais (δύσορνις) ou bon (παρ- ou εὐορνις). Plus que jamais, les oiseaux n'intéressent pas pour ce qu'ils sont, mais pour ce qu'ils signifient dans le système de lecture mis en place par le réseau des signes divins envoyés aux mortels: ils ont une valeur de projection, ils préfigurent, présagent, approuvent, valident ou, au contraire, désapprouvent. Dans les poèmes homériques, à deux reprises seulement, les présages viennent d'apparaître aux mortels à la suite de l'apparition soudaine d'un autre oiseau que l'aigle: outre le faucon d'Apollon que nous venons de mentionner, Athéna dépêche un héron pour avertir Ulysse et Diomède (*Il.* X 238-239). Si, dans ce second cas, l'oiseau ne signale sa présence à travers la nuit ténébreuse que par son cri, dans le premier exemple il s'agit d'un présage effectué en bonne et due forme, car le faucon surgit soudainement d'un endroit non déterminé, «passa sur la droite» de Télémaque dès que celui-ci eut fini son discours (*Od.* XV 525: ὣς ἄρα οἱ εἰπόντι ἐπέπτατο δεξιὸς ὄρνις), le signe fut reçu comme tel par l'assistance et le contenu de son message fut décrypté par l'interprète Théoclymène. Le schéma narratif de tout présage se voit ainsi respecté et l'intervention du faucon reprend les gestes et les expressions qui décrivent les actions des messagers ailés des dieux, particulièrement de l'aigle de Zeus. Même le verbe qui exprime son mouvement, ἐπιπέτομαι, est parmi les plus fréquemment utilisés par Homère dans des contextes semblables afin de rendre compte des mouvements des oiseaux, particulièrement de leur

---

[261] L'adjectif λιγύφωνος sert dans la *Théogonie* hésiodique (v. 275, 518) pour qualifier la voix résonnante des Hespérides «qui chantent clair», filles de Nyx, alors figures divines élémentaires qui résident aux confins du monde, sur le bord de l'Océan. Dans l'*HhHerm.* 478, l'épithète se dit d'un chant «à la voix claire».

envol, comme on verra dans ce qui suit, à savoir dans l'analyse concernant les manières de se déplacer à travers l'éther d'autres messagers divins, les aigles et les colombes. De toute évidence, et même si le vol de ces oiseaux a bien des points communs avec celui des dieux, on passe à un autre registre. Si nous nous proposons de nous arrêter sur leurs voyages, particulièrement sur ceux des aigles, c'est parce que leurs vols offrent une riche matière à l'étude des déplacements transéthériens. La preuve en est que leur vol est décrit, alors que le vol des dieux messagers s'est avéré instantané et plutôt mécanique.

II. 2. 3. D'autres messagers divins.

II. 2. 3. 1. Les aigles.

Si le message provient de Zeus, c'est un aigle, parfois deux[262], qui sont envoyés aux humains. Cet oiseau royal est considéré, dès les poèmes homériques, comme l'oiseau le plus cher à Zeus[263] en vertu de ses qualités: il est le plus rapide messager[264], que seul Zeus peut devancer[265]; il est doué d'une force suprême pareille à celle du Père des dieux[266] et est tenu pour le plus sûr parmi les oiseaux[267]. Grâce à ce dernier attribut, le superlatif de τέλειος à l'intérieur de son espèce, l'aigle s'apparente aux dieux gratifiés fréquemment de ce titre, particulièrement à Zeus, leur roi[268], et, en plus, il est valorisé parmi les oiseaux puisque ses présages s'accomplissent à coup sûr. Dans les représentations iconographiques associées à la figure de Zeus, l'aigle finit par être inséparable du Cronide, il se tient sur son épaule droite. Auprès du sceptre que Zeus tient dans sa main droite et de la foudre qu'il

---

[262] *Od.* II 146-154.

[263] *Il.* XXIV 310= XXIV 292: ὅς τέ τοὶ αὐτῶι φίλτατος οἰωνῶν.

[264] *Il.* XXIV 292, 310: ταχύς ἄγγελος. Des quatre occurrences homériques, l'expression ne qualifie qu'une seule fois un messager humain, le héraut Antiloque (*Il.* XVIII 2). Dans un autre contexte, elle s'applique à un autre messager divin appartenant à l'espèce des volatiles, le faucon rapide d'Apollon, envoyé en présage favorable à Télémaque (*Od.* XV 525).

[265] Pind. *Pyth.* II 50.

[266] La même expression, (εὐ) κράτος ἐστὶ μέγιστον, qualifie à la fois l'aigle de Zeus (*Il.* XXIV 293= XXIV 311) et Zeus lui-même (*Il.* II 118 = IX 25 = *Od.* V 4).

[267] *Il.* VIII 247 = XXIV 315: τελειότατον πετεηνῶν.

[268] Les dieux en général: Thgn. *Élég.* II 1353, Esch. *Sept.* 167, Eur. fr. 148 (Kannicht); Zeus τέλειος qui accomplit toute chose: Pind. *Ol.* XIII 164; Esch. *Eum.*28, *Ag.* 972; Héra τελεία qui accomplit et préside aux mariages: Esch. *Eum.* 214, Ar. *Th.* 973; Apollon τέλειος: Thcr. XXV 22; les Euménides: Esch. *Eum.* 382, etc.

tient dans sa gauche, l'aigle sert d'insigne à l'autorité divine[269]. Dans la *Théogonie* d'Hésiode, l'aigle passe encore pour le serviteur de Zeus, lequel lui confie la mission de ronger sans cesse le foie de Prométhée. Lâché par son maître, l'aigle vole avec ses ailes déployées de grande envergure[270] à travers l'éther, vers la colonne où est attaché, avec des nœuds inextricables, le héros. Sa tâche est permanente et quotidienne puisque tout ce que l'oiseau ronge dans la journée repousse dans la nuit. Dans la tradition littéraire des siècles suivants, le motif de l'aigle en tant que messager et serviteur de Zeus allait devenir récurrent[271]: l'oiseau sera impliqué particulièrement dans le rapt de Ganymède qu'il ramène dans l'Olympe au prix de la traversée de l'éther[272], mais aussi bien dans plusieurs autres mythes, où le motif de l'aigle serviteur et messager de Zeus qui traverse régulièrement l'éther pour accomplir certains missions s'entrelace avec ceux de l'aigle voleur, de l'aigle psychopompe - d'inspiration orientale et abondamment représenté surtout à partir de l'époque hellénistique - , avec celui de l'aigle auteur de présages et, peut-être en vertu de ce dernier titre, on le rencontre dans plusieurs traditions légendaires rattachées aux fondations des cités. Voyons quelques exemples de tels mythes hybrides. L'aigle hésiodique qui ronge le foie de Prométhée arrive, dans les *Oiseaux* d'Aristophane, à remplir un rôle particulier dans le partage sacrificiel: il s'empare des σπλάγχνα, les parts sacrées des victimes, qu'il «transporte» de la terre vers l'Olympe afin de les «mettre dans les mains» des dieux[273]. Plus tard, Pausanias ajoutera que, si un aigle ou un milan volent les σπλάγχνα mis à rôtir sur l'autel, cela représente un mauvais présage pour ceux qui offrent le sacrifice[274]. Prenons un

---

[269] Voir, par exemple, le péliké à f. r. attribué au Peintre de Géras (vers 520-500 av. J.-C., Paris, Louvre G 224), représentant la scène de la naissance d'Athéna, avec Zeus paré de ses trois attributs, l'aigle, le sceptre, le foudre (cf. Arafat 1990: 4. 34, pl. 30b = Aubert 2004: V19).

[270] Hés. *Th.* 523-525: αἰετὸν ὦρσε τανύπτερον, τανυσίπτερος ὄρνις, épithètes récurrentes dans les descriptions des aigles chez Homère et dans la poésie lyrique archaïque.

[271] Ps.-Érat. *Cat.* XXX, Virg. *Én.* V 254-255, Apollod. *Bibl.* III 12. 2, Pline, *HN* XXXIV 79.

[272] Nous reviendrons plus loin sur ce mythe, voir *infra*, chap. V. 1. 1, p. 233-250. Ptolémée Sôter lui-aussi aurait joui de la grâce de Zeus et de son aigle parce qu'on dit qu'il fut exposé sur un bouclier abandonné sur la montagne et qu'il survécut grâce à l'aigle de Zeus qui l'avait nourri (cf. *Souda su.* Λάγος).

[273] Ar. *Ois.* 518-519.

[274] Paus. V 14. 1. Voir G. Berthiaume, *Les rôles du mageiros. Étude sur la boucherie, la cuisine et le sacrifice dans la Grèce ancienne*, Leiden: Brill, Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1982, p. 67-68. Remarquons la coïncidence remarquable entre le rôle de médiateur entre les hommes et les dieux de l'oiseau voleur et le statut d'*entre-deux* des σπλάγχνα entre la viande à l'état cru et à l'état brûlé: crus, ils restaient entièrement du côté du sang, du vivant, du mortel; brûlés, c'est-à-dire consacrés par le feu, ils seraient entièrement passés du côté de la part odorante qu'hument les dieux. Le choix même du moment de l'intervention de l'oiseau, celui où les hommes rôtissent les σπλάγχνα, est significatif puisqu'il s'agit précisément du moment où la conjonction entre mortels et immortels est la plus forte, où la part des ἱερά

autre exemple: alors que Pindare mentionne, dans sa *Quatrième Pythique*, «les aigles d'or de Zeus» auprès desquels siégeait la Pythie (v. 4), les scholies rappellent la légende selon laquelle Zeus, voulant déterminer le centre de la terre, aurait fait partir simultanément des extrémités orientale et occidentale de la terre deux aigles qui se seraient rencontrés à Delphes. Ce beau et peut-être fameux mythe sera repris par Plutarque[275] et, en plus, donnera matière à d'autres récits de fondation où l'aigle de Zeus est tenu pour avoir participé à l'identification et au répérage des sites coloniaux[276]. Nous voyons ainsi combien la littérature grecque tardive a retravaillé sans cesse, en fournissant des versions hybrides et composites, les divers motifs des aigles de Zeus développés dès la tradition littéraire

---

consommés par les hommes se mêle à la fumée qui monte vers les dieux. Ce moment fort correspond ainsi au caractère *kairotique* de l'intervention de l'oiseau divin.

[275] Plut. *De la disparition des oracles*, 409e-f. Il semble que le thème de ce récit représentait un *topos* commun dans les mentalités grecques dans la mesure où des récits similaires sont rapportés au sujet de Dodone: Hérodote II 54-57 restitue un récit que lui ont adressé les prêtresses de Dodone, différent de celui que lui ont raconté les prêtres thébains du dieu Amon lors de son voyage en Égypte. D'après le récit des prêtresses de Dodone, deux pigeons noirs sont allés, l'un en Libye, l'autre à Dodone; ce dernier s'est posé sur un chêne et a déclaré, d'une voix humaine, qu'il fallait qu'il y ait là un oracle de Zeus. Un motif similaire à celui du choix de Delphes comme centre de type μέσον de la terre, est rapporté dans un oracle de fondation de Dodone rendu à deux Hyperboréens, restitué par Étienne de Byzance, *Ethnica su. Galeôta* (cf. Berthiaume 2005: 247): il leur fut ordonné de marcher, l'un vers l'est, l'autre vers l'ouest, jusqu'à ce qu'un aigle vienne voler les μηρία de leurs victimes. Là, ils devaient élever un autel et s'établir. Cette légende est sûrement à l'origine des nombreuses représentations de l'aigle à Dodone, notamment sur des objets en bronze et sur les monnaies émises pendant toute la période de l'activité du sanctuaire. Voir à ce sujet A. Vlachopoulou-Oikonomou, «La représentation de l'aigle au sanctuaire de Dodone», *Dodone* 19. 1 (1990), p. 305-329. Les motifs des aigles de Zeus en vol transéthérien synchrone et symétrique, ceux des colombes de Zeus, de l'aigle voleur et de l'aigle auteur de présages s'y superposent.

[276] Par exemple, dans la légende de fondation d'Antioche sur l'Oronte que nous rapporte Libanios, *Orationes*, XI 85-88, un aigle intervient dans le contexte du sacrifice accompli par Séleucos Ier, fondateur de la dynastie des Séleucides, après sa victoire dans la bataille d'Isos contre Antigone de Macédoine, en 301 av. J.-C.: envoyé par Zeus vers l'autel alors que le feu léchait déjà les offrandes d'une flamme vive, l'aigle «vola au milieu des flammes, s'empara des μηρία enflammées, et s'envola…Séleucos demanda à son fils de prendre un cheval et de suivre le vol de l'oiseau… son fils… fut guidé par le vol jusqu'à la montagne nommée Émathia. Là, l'aigle descendit et déposa son fardeau sur l'autel de Zeus Bottiaios [Zeus du village de Bottia] qu'Alexandre avait érigé là parce qu'il avait été charmé par la vue de la source qui s'y trouve. Tous, même ceux qui n'étaient pas dotés de pouvoirs divinatoires, pouvaient comprendre que Zeus voulait qu'ils construisent une cité à cet endroit». Une version moins précise est rapportée par Johannes Malalas qui se contente de faire état du vol de viande (κρέα) (cf. M. Sartre, *D'Alexandre à Zénobie. Histoire du Levant antique, IVe s. av. J.-C. – IIIe s. ap. J.-C.*, Paris: Fayard, 2001, p. 124-126) et qui mentionne le sacrifice humain d'une vierge dénommée Aimathe. Bonnechère 1994: 130, n. 544 estime que les deux récits sont douteux: le premier se calque sur le schéma type d'un grand nombre d'histoires de fondation dans le monde grec, canevas établi par Fr. Vian, *Origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes* (= *Études et commentaires*, 48), Paris, 1963, p. 76-82, thèmes 1 à 26, 3-5, le deuxième est à rejeter même en raison de l'homonymie flagrante entre le nom du mont choisi et celui de la victime. Le vol des μηρία par l'aigle de Zeus fait en outre l'objet de représentations sur de très nombreuses médailles frappées à l'Antioche, au cours du siècle séparant le début du règne d'Hadrien, en 117 ap. J.-C., de la fin de celui de Caracalla, en 217. Sur les monnaies, on voit l'aigle de Zeus, une couronne dans le bec, tenant dans ses serres une cuisse d'animal. Plusieurs monnaies qui représentent ce motif sont conservées au Cabinet des médailles et au British Museum. Pour les références bibliographiques et l'illustration d'un tétradrachme d'Hadrien (daté de 118 ap J.-C.), voir Berthiaume 2005: 247, 251 et n. 39-40.

archaïque, en validant de la sorte le riche potentiel offert par cet oiseau royal à l'imaginaire des Anciens.

À la lumière des sources littéraires brièvement passées en revue qui témoignent du rôle complexe rempli par l'aigle auprès de Zeus, on aurait pu s'attendre à ce qu'il soit un vrai résident olympien. Aucune source pourtant ne le présente ainsi de manière explicite, sauf, peut-être, le début de la *Première Pythique* de Pindare où l'on apprend que le son de la lyre d'or, apanage commun d'Apollon et des Muses, a un effet apaisant et narcotique autant sur la foudre, le feu éternel qu'il éteint, que sur l'aigle de Zeus. Dans l'image que peint Pindare, l'aigle de Zeus, à titre de «roi des oiseaux», est figuré en tant que résident olympien qui se tient sans cesse en position de veille sur le sceptre de Zeus et qui «laisse pendre, à droite et à gauche, son aile rapide» sous l'effet de la lyre[277]. Si nous revenons à Homère, on constate qu'à chaque fois que Zeus envoie l'aigle aux mortels, de l'Olympe sur la terre, les scènes narratives se déroulent avec si grande rapidité qu'on soupçonne que l'oiseau se trouve à ses côtés, tout prêt à répondre à son appel et à accomplir les missions dont il le charge: loin de faire partie du corpus des images figurant des déplacements transéthériens, les descriptions homériques des descentes de l'aigle ne mentionnent jamais de manière explicite l'Olympe en tant que point de départ de ses parcours. À une seule reprise, en fait, Zeus envoie son aigle lorsqu'il se trouve dans sa résidence olympienne, sur la prière de Priam (*Il.* XXIV 308-313), ce qui implique indirectement une course à travers l'éther. Du reste, dans la plupart des scènes homériques semblables, le lieu-source des déplacements de l'aigle renvoie plutôt à un lieu montagneux, mais imprécis. Quand Zeus envoie un aigle vers l'autel situé dans le camp achéen de la plaine de Troie (*Il.* VIII 247), le dieu se trouvait assis sur le haut de l'Ida, ce qui implique qu'il lance son messager à travers les airs. Quand un aigle tenant un serpent encore vivant entre ses serres apparaît aux Troyens qui allaient franchir le fossé, Polydamas suggère que l'oiseau se dirigeait vers son nid pour porter le serpent à ses petits[278]. D'après le rêve qu'a eu Pénélope, un aigle au bec

---

[277] Pind. *Pyth.* I 1-8. À l'époque hellénistique tardive, le motif de la main tenant le sceptre sur lequel est perché un aigle, appartenant aux statues de Zeus deviendra récurrent. J. M. Hemelrijk, «Zeus' eagle», *BABesch* 76 (2001), p. 115-131 fournit un catalogue en contenant dix-sept représentations peintes ou sculptées.

[278] De la même façon, de nombreuses autres comparaisons homériques où l'aigle constitue l'un des termes présentent l'oiseau comme un résident du monde terrestre, familier aux humains en tant qu'oiseau de proie féroce qui affectionne les sommets des montagnes d'où il s'élance vers les plaines où vivent ses victimes. Par exemple, *Il.* XV 690-693: comparaison d'Hector avec un aigle fauve qui fond sur un vol d'oiseau picorant le long d'un fleuve, oies ou grues ou cygnes au long cou; *Il.* XXI 252-253: comparaison d'Achille, qui s'éloigne avec «l'élan de l'aigle noir, l'aigle chasseur, le plus fort ensemble et le plus vite des oiseaux».

crochu est venu de la montagne, donc d'un endroit terrestre (*Od*. XIX 538: ἐλθὼν δ' ἐξ ὄρεος μέγας αἰετὸς ἀγκυλοχείλης). Une autre mention explicite du sommet d'une montagne anonyme apparaît dans l'envoi de deux aigles en présage à Télémaque, au chant II de l'*Odyssée* (v. 146-147: ὣς φάτο Τηλέμαχος, τῷ δ' αἰετὼ εὐρύοπα Ζεὺς /ὑψόθεν ἐκ κορυφῆς ὄρεος προέηκε πέτεσθαι), sans que soit précisé d'où viennent les oiseaux. En outre, deux interprètes de présages apportés par l'aigle indiquent comme repère de son trajet un lieu terrestre: d'après l'interprétation qu'offre Hélène, le point du départ de son voyage aurait été terrestre puisque l'oiseau aurait quitté «les monts, son nid et son berceau» (*Od*. XV 174). Pour indiquer le lieu source de son déplacement, Hélène se sert de ce qu'un dieu lui avait jeté au cœur (v. 173). Bien que le lieu initial d'où l'aigle s'était élancé vers le rivage de Sparte et le lieu vers lequel il s'était dirigé après avoir accompli sa mission soient imprécis, le Nestoride Pisistrate affirme au nom de l'assistance qu'il s'agit d'un signe divin par le biais duquel, de manière métonymique, «le ciel se déclare» (v. 168). Stésichore va retravailler cette scène odysséenne, peut-être dans son poème relatif au retour d'Ulysse dont seules deux colonnes se sont conservées. De la première, nous reproduisons ici partiellement l'interprétation offerte par Hélène, en mentionnant seulement les vers qui concernent le vol de l'aigle: 'Τηλέμαχ᾽, [ἦ] τις ὅδ᾽ ἁμὶν ἄγγελ[ο]ς ὠρανόθεν/ δι᾽ αἰθέρο[ς ἀτ]ρυγέτας κατέπτατο, βᾶ δ[(ὲ) /] ... φοινᾶι κεκλαγ[γ]ώ[ς[279]. L'image de Stésichore renvoie explicitement à un contexte transéthérien du vol dont le point de départ est le ciel et le protagoniste ornithologique est un messager divin (ἄγγελ[ο]ς). La voie suivie mentionne le milieu éthérien (δι᾽ αἰθέρο[ς), peut-être pour conserver, de façon conventionnelle et mimétique, la cohérence du chemin suivi par tout messager/signe envoyé par les dieux. Au contraire, quand Ménélas jette les yeux de tous côtés, il est comparé à un aigle, «celui des oiseaux du ciel qu'on dit avoir l'œil entre tous perçant» (*Il*. XVII 674-675: ὥς τ' αἰετός, ὅν ῥά τέ φασιν/ ὀξύτατον δέρκεσθαι ὑπουρανίων πετεηνῶν), car le regard de l'aigle detient le degré de superlatif relatif par rapport aux ὑπουρανίων πετεηνῶν, dont la traduction littérale serait «de toutes les créatures volantes qui se trouvent *sous le ciel*»[280], ce qui implique le

---

[279] Stés. fr. 209. 3-5 (Campbell): «Telemachus, truly this is some messenger for us from heaven that flew down through the unharvested air and went… screaming with murderous (voice? or 'from bloody throat'?)».
[280] Voir la traduction proposée par R. Lattimore pour ce vers: «of all winged creatures under the heaven».

domaine aérien comme l'habitat des aigles. Dans une comparaison de l'élan d'Hector avec celui d'un aigle, le vol de ce dernier se déploie du haut vers la plaine, «à travers les nues ténébreuses» (*Il*. XXII 309: διὰ νεφέων ἐρεβεννῶν); la même expression figure dans une autre comparaison qui qualifie un phénomène météorologique ordinaire, préliminaire à une tempête et ayant comme siège le domaine aérien des nuées, mais qui sert à décrire la montée transéthérienne d'Arès (*Il*. VIII 564). On voit, ici, soit le caractère non différencié de l'éther par rapport à l'air, une constante, en effet, dans la pensée cosmologique des Anciens, soit les procédés rhétoriques du rhapsode qui se sert d'une comparaison réaliste pour mettre en relief la puissance, liée à celle des éléments, des déplacements des dieux vers l'Olympe.

À partir de ces exemples homériques, on constate que l'aigle n'est pas forcément présenté comme un résident de l'Olympe, mais plutôt comme résident des sommets des montagnes terrestres. Il appartiendrait alors aux structures montagneuses du paysage grec, à l'espace mis à l'écart, lointain et sinon inaccessible aux mortels, du moins d'accès difficile. Cela ne contredit en rien son statut privilégié, vu que les montagnes sont extrêmement proches du domaine divin, à titre de véritable figure spatiale de l'*entre-deux*[281]. Son vol s'inscrit toujours dans l'espace «haut» sans distinction entre l'éther et l'air du point de vue de l'échelle spatiale, de l'ampleur du vol ou du degré de la hauteur: en témoigne l'emploi récurrent de l'expression αἰετὸς ὑψιπετήεις chez Homère, où l'adjectif ὑψιπέτης, dérivé de l'adverbe ὕψι «en haut, du haut, vers le haut»[282], qualifie uniquement le vol de l'aigle[283]. Quant à l'ambiguïté qui entoure son milieu de vie, elle ne fait que renforcer le statut ambivalent de l'oiseau, transcendant et immanent en même temps, signe visible de l'invisible. Ces caractéristiques sont aussi mises en valeur par les façons d'agir des aigles homériques quand ils sont appelés à intervenir. À deux reprises seulement, il nous est dit explicitement que l'aigle est lancé par Zeus, de l'Olympe ou du haut d'Ida (*Il.* VIII 247, XXIV 308, *Od.* II 146). Pour le reste, il surgit d'un *ailleurs* (ouranien, éthérien ou bien montagnard) ou de nulle part, toujours d'un endroit non déterminé appartenant soit aux

---

[281] Cf. l'analyse du statut d'*entre-deux* des montagnes de Piérie dans le chap. IV.1, p. 212-215.

[282] L'adverbe apparaît fréquemment comme premier terme de composés, dont plusieurs concernent Zeus, par exemple ὑψι-δρεμέτης «qui tonne au haut du ciel» ou ὑψι-ζυγος «qui trône bien haut» (chez Homère et Hésiode) ou ὑψι-θρονος des dieux chez Pindare (cf. *DELG su.* ὕψι), sans que le mot soit réservé pour autant au domaine divin ou à l'espace olympien.

[283] *Il*. XII 201, 219, XIII 822, XXII 308; *Od.* XX 243, XXIV 538. Toujours au sujet du vol de l'aigle, voir aussi Pind. *Ol.* III 104, Soph. fr. 475. 3 (Radt), Ar. *Ois.* 1374, Plat. *Ion* 539b4.

lointains génériques soit à l'espace situé hors de l'espace. On ne sait ni d'où il vient, ni comment il se déplace jusqu'à ce qu'il entre dans le champ visuel des humains. On ne sait pas non plus où il va alors qu'il sort de scène. Tout ce qui compte, c'est le moment et le côté où il fait son apparition. Pour ce qui est de l'espace, il n'y a que deux options, fortement polarisées entre la droite et la gauche. S'il apparaît sur la droite du personnage ou du groupe humain concerné, il s'agit d'un présage favorable que les mortels reconnaissent en tant que tel et qu'émus, ils saluent enhardis, d'un cri[284]. S'il apparaît sur la gauche, il s'agit d'un présage défavorable, d'un arrêt divin que les mortels reçoivent terrifiés ou duquel ils se moquent[285]. Que les mortels comprennent le message ou qu'ils s'en méfient, cela est dû à la dimension essentiellement limitée et étroite de la pensée humaine. Ce qui compte, c'est que l'apparition d'un oiseau, d'un côté ou de l'autre, n'est jamais gratuite. Tout l'intérêt des présages tient à l'usage qu'on en fait; en corollaire, les aigles, comme tous les oiseaux ou, mieux encore, comme tout médiateur entre les dieux et les mortels, valent plus pour la fonction qu'ils remplissent que pour ce qu'ils sont en soi. Le schéma varie peu ou reste assez constant dans le code symbolique et dans la dialectique grecque. Le vol des aigles nous montre une fois de plus combien la logique binaire (qu'affectionne tant la pensée archaïque grecque !) fonctionne impeccablement dans le domaine des signes, particulièrement dans la sémiotique des présages.

Comme dans les cas des déplacements des dieux, l'aigle se met en route immédiatement après avoir reçu un ordre de son maître, traverse, à toute allure, l'éther et/ou les airs et fait son apparition en un seul instant, *alors et là* où il doit transmettre le signe divin. Et cela dans les deux cas: et dans le cas où l'aigle vit dans l'éther, dans la résidence des Olympiens et aux côtés de Zeus - gage, de la sorte, de sa participation au savoir absolu; et dans le cas où l'aigle réside ailleurs (quel que soit cet *ailleurs*), s'élançant sur l'ordre de son maître, qui lui commande en pensée, ce que le milieu éthérien rend possible. Par le biais du vol rapide et impérial de son aigle, Zeus empêche l'action, la valide ou décourage les acteurs humains. En plus d'agir conformément à la politique de l'Olympe, l'aigle répond de manière extrêmement efficace aux besoins dramatiques et ainsi fait

---

[284] Dans l'*Il.* XII 237-241, le frère d'Hector nous renseigne sur la valeur de la droite et de la gauche dans le cadre des présages: la première relève du registre symbolique de l'aurore et du soleil, la seconde du celui de l'ombre brumeuse.

[285] L'association entre la droite et le signe favorable du présage influe même en matière d'affaires amoureuses! Hipponax, fr. 16 (Masson), évoque le temps où il se rendait le soir chez Arètè, sa maîtresse, «avec le présage favorable d'un héron volant à [sa] droite» et emploie l'expression homérique δεξιὸν...ἐρωιδιὸν (*Il.* X 274), peut-être en parodiant Homère.

progresser la narration. On rencontre constamment dans chaque exemple homérique le vocabulaire de l'empressement et de la promptitude qualifiant l'arrivée de l'aigle. Comme signe de l'écoute qu'il prête aux mortels respectueux envers les dieux, à la prière que lui adressent Agamemnon, ensuite Priam, Zeus lance «aussitôt» (αὐτίκα, au début du vers, *Il*. VIII 247 = XXIV 315) son aigle. Précisément au moment où les Troyens brûlaient de franchir le fossé, «un présage leur vient d'apparaître» (*Il*. XII 201). Immédiatement après le discours d'Ajax, «à peine a-t-il dit qu'à sa droite un oiseau a pris son essor» (*Il*. XIII 821): l'expression ὣς ἄρα οἱ εἰπόντι qui indique le moment où l'aigle fait son apparition est tout à fait *kairotique* si l'on remarque que sur les sept occurrences homériques, trois concernent précisement un présage et les autres annoncent l'arrivée de la mort[286]. À peine Télémaque finit-il son discours à l'assemblée d'Ithaque, puis sur le rivage de Sparte que, «comme il parlait ainsi» (ὣς φάτο Τηλέμαχος), «Zeus à la grande voix/ Lui envoya deux aigles du sommet d'une montagne» (*Od*. II 146), et «un oiseau passa sur sa droite» (*Od.* XV 160). Pendant que les prétendants manigançaient la mort de Télémaque et échangeaient entre eux des propos, «mais voici (αὐτὰρ ὁ τοῖσιν) qu'à leur gauche ils aperçurent un oiseau,/ Un aigle de haut vol tenant une pauvre colombe» (*Od*. XX 243-244). Chez Pindare encore, dans la *Sixième Isthmique*, on assiste à une autre intervention *au bon moment* de l'aigle, doublée cette fois de la confirmation verbale de Zeus: suite à la prière d'Héraclès, «comme il finit ces mots, Zeus fait apparaître le roi des oiseaux, l'aigle prodigieux dont la présence enivre de joie le cœur du héros; d'une voix prophétique, il [Zeus] s'écrie: «Tu l'auras, ô Télamon, cet enfant que tu désires ! Il sera terrible dans la mêlée; tu l'appelleras Ajax, du nom de cet aigle, qui vient de sillonner les airs» (v. 50-56). La soudaineté de l'apparition de l'aigle vient peut-être aussi de l'impression qu'on a, quand apparaît un oiseau dans le ciel, qu'il vient de nulle part ou d'un ailleurs indéfini. L'œil ne distingue rien, et tout à coup on le voit. Toutes les descriptions homériques des interventions de l'aigle mettent en valeur cet aspect, ce qui pourrait prouver une observation empirique commune relative à la portée du regard dans le domaine aérien.

Est-on sûr, cependant, qu'un oiseau ne surgit pas à l'endroit voulu parce que Zeus l'y a mis? L'aigle n'y est pas, mais Zeus a le pouvoir de le faire apparaître. Contrairement à ses habitudes avec les autres messagers divins, Zeus ne donne pas d'ordre verbalement à

---

[286] *Il.* XIII 821, XVI 502 et 855, XXII 361; *Od.* V 313, XV 160 et 525.

l'aigle. Il ne fait que lancer son aigle, le plus sûr des oiseaux: αὐτίκα δ' αἰετὸν ἧκε, τελειότατον πετεηνῶν (*Il.* VIII 247= XXIV 315). Le verbe qui désigne l'action de Zeus est l'aoriste de ἵημι, un verbe très ancien, attesté en mycénien, dont les formes à préverbes sont beaucoup plus fréquentes que celles du verbe simple. Il a une grande valeur centripète puisqu'il exprime un mouvement précis, orienté vers l'avant. C'est pour cela que ἵημι est employé à de rares exceptions près pour exprimer toutes sortes d'envois vers une destination bien déterminée d'avance: lancer des traits[287] ou des paroles[288], envoyer un messager à quelqun[289] ou envoyer un vent favorable ou un courant, en parlant de l'eau[290]. Il convient bien à l'envoi de l'aigle dans la mesure où il exprime une mission claire et bien réfléchie, car préméditée par Zeus. En plus, ce verbe convient aux contextes liés à la mise en route, désignant ainsi l'aspect inchoatif du mouvement[291]: un mouvement de lancement fort, pareil à un jet qui émane d'une source extrêmement puissante. Dans cette phase initiale, l'agent dynamique actif est Zeus plutôt que l'aigle. Il agit comme une sorte de *primus movens* qui lance son aigle ou le fait s'élancer comme s'il le poussait tout droit en avant. Faute de tout message verbal, Zeus donne l'impulsion initiale à son mouvement comme s'il lui traçait le chemin à suivre droit vers la cible. Grâce à cet *incipit*, le mouvement qui en procède suit son cours sur une trajectoire presque tracée d'avance: dès lors, le vol de l'aigle est perçu comme une prolongation mécanique du vouloir de Zeus. Du lieu du départ, le rhapsode dirige l'attention directement vers le point et le moment où l'oiseau se montre au regard des humains concernés. Pour cela, il change non seulement le cadre, mais aussi l'angle de la vision. Si au départ, la perspective était orientée vers le bas, dans le sens de la descente, dans un dexième temps, alors que l'aigle entre dans le champ de vision des humains, le rhapsode suit le regard de l'assistance et oriente la perspective vers le haut, là où les Achéens voient l'aigle tenant dans ses serres un faon issu d'une biche rapide qu'il laisse choir près de l'autel consacré à Zeus (VIII 248-250) ou, dans le second exemple, ils voient comment l'aigle «apparaît sur la droite, s'élançant au-dessus de la ville»

---

[287] *Il.* I 48, 382, etc. D'ici proviendrait le nom de la javeline, ἥμα (*Il.* XXIII 891) ou le nom de l'agent en –μων, ἥμων «lanceur de javelot», en *Il.* XXIII 886 (cf. *DELG su.* ἵημι).
[288] *Il.* III 222, III 152, 221; *Od.* XII 192.
[289] *Il.* I 195 et 208 (Héra envoie Athéna), XVIII 182 (Héra envoie Iris à Achille), etc.
[290] *Il.* I 479, XXI 598, etc.
[291] Ainsi, ce n'est pas par hasard qu'ἵημι aura pour dérivé ἀφε-τήρ «point de départ» (chez les Iambographes), avec –ηριος «ballistique» et f. –ηρία «ligne de départ» (dans quelques inscriptions), cf. *DELG su.* ἵημι.

(XXIV 319-320: εἴσατο δέ σφιν/ δεξιὸς ἀΐξας διὰ ἄστεος). À le voir, tous ont grande joie, et en eux le cœur fond: l'attention reste concentrée sur la réaction que suscite l'apparition de l'aigle dans les rangs de l'assistance. Aucun verbe n'exprime l'arrivée de l'aigle puisque l'angle d'où l'on observe ses mouvements est situé en bas, où se trouvent les spectateurs. Ce sont les Achéens, en effet, ceux qui comprennent de la sorte que «le présage leur est venu de Zeus» (VIII 251: οἳ δ' ὡς οὖν εἴδονθ' ὅ τ' ἄρ' ἐκ Διὸς ἤλυθεν ὄρνις), où l'aoriste ἤλυθεν clôt la boucle narrative et spatiale ouverte avec l'aoriste ἧκε au début de l'épisode. Il suffit de constater la belle géométrie spatiale que génère la symétrie entre les emplois de ces verbes, validant à la fois la dynamique efficace du mouvement lancé par Zeus et l'accomplissement de la mission précise confiée à l'aigle. Paradoxalement, le grand absent de ce parcours est le messager divin lui-même qu'on voit seulement lâcher le faon près de l'endroit visé par son vol, comme s'il se déplaçait dans un espace et dans un temps suspendus. L'obscurité délibérée qui entoure son voyage exprime l'immense force qui existe au-delà du monde visible et des perceptions limitées des mortels, dans le royaume où règnent les forces qui meuvent le monde. Dans le second exemple, entre le lancement et le moment où l'aigle se montre aux yeux des mortels, s'interpose une comparaison qui veut mettre en valeur l'amplitude des ailes déployées de l'oiseau. En effet, une figure de style remplace toute donnée relative au déplacement vers la terre, ainsi que nous venons de voir dans bon nombre d'exemples relatifs aux vols des dieux où une comparaison générique, non reliée de façon immédiate au contexte, s'intercalait entre le mouvement de départ et celui de l'arrivée et se substituait à la description des positions médianes du vol. Le seul mot qui qualifie le vol de l'aigle est l'aoriste ἀΐξας d'ἀΐσσω (XXIV 320), verbe de mouvement fréquemment employé dans les contextes des déplacements transéthériens des dieux qui renvoie à un mouvement impétueux et empressé[292]. Lancé par Zeus, l'aigle ne saurait pas se mouvoir autrement.

Enfin, le troisième exemple où Zeus lance deux aigles comme présages est offert par le chant II de l'*Odyssée* (v. 146-154). Le tableau de cette intervention des messagers ailés est décrit minutieusement, grâce peut-être à l'effet visuel que procure la belle chorégraphie synchrone de la paire d'aigles. Il est facile de comprendre la grande influence qu'a exercée un tel motif dans la tradition littéraire post-homérique, par exemple dans la

---

[292] Voir l'***Appendice* V**, p. 548-551.

parodos de l'*Agamemnon* d'Eschyle[293]. Pour nous, le contexte de ce présage odysséen fournit des données significatives et, pour cette raison, on l'analysera plus attentivement. Zeus envoie deux aigles à cette occasion, à travers les airs, pour mettre en garde les prétendants. Le lieu de départ est représenté par le sommet d'une montagne, d'où les aigles s'élancent dans un mouvement minutieusement décrit, car dans une perspective aérienne, propre au milieu où s'effectue le déplacement. Il se déploie en sept temps successifs:

i) l'envol: ὑψόθεν ἐκ κορυφῆς ὄρεος προέηκε πέτεσθαι (v. 147): l'accent est mis sur la hauteur du point de départ et sur la valeur déictique centripète du mouvement de lancement, exprimée par le préverbe προ- accolé au verbe ἵημι, spécifique des mises en routes, comme nous venons de le voir. L'emploi de l'infinitif présent πέτεσθαι, correspondant à l'action voulue par l'agent du lancement, Zeus, rend compte de son état potentiel, comme un temps *in posse* préliminaire au déplacement des deux aigles qui, ici, ne font que prendre leur essor;

ii) la descente: τὼ δ' ἕως μέν ῥ' ἐπέτοντο μετὰ πνοιῆς ἀνέμοιο (v. 148): ce deuxième temps reprend le thème verbal de πέτομαι, à l'aoriste ἐπέτοντο, ce qui désigne le temps *in fieri* du mouvement. On passe ainsi de l'état potentiel à l'état actualisé du déplacement, exprimé toutefois de manière générale à l'aide d'un verbe très utilisé pour rendre compte d'une course en vol[294] et de la mention, aussi commune, de la rapidité associée essentiellement au voyage divin[295]. L'emploi prépositionnel de μετὰ fait indirectement référence au milieu aérien où se déploie le mouvement, réservé uniquement aux figures divines et dont les aigles sont très proches. Ils maîtrisent parfaitement l'espace aérien à travers lequel se déplacent avec la force des vents. L'allure générique du vol est induite même par la perspective synoptique d'où il est suivi/décrit et correspond à l'*incipit*

---

[293] Esch. *Ag.* 104 sq. D'après les commentateurs, le tableau du présage eschyléen doit beaucoup à deux scènes homériques (*Il.* XVI 428-429, *Od.* XVI 216-218), mais aussi à la scène traditionnelle du présage d'Aulis développée dans *Cypr.*, Arg. 6 et 8 (West, *GEF*, *apud* Apollod. *Épit*. III 15), déjà familière à l'auditoire de l'*Iliade* (II 301-329), enfin à la célèbre fable d'Archiloque sur l'aigle et le renard (fr. 172-181 Gerber). Voir à ce sujet M. L. West, «The Parodos of the *Agamemnon*», *CQ* 29 (1979), p. 1-6 et la notule de W. G. Arnott, «The Eagle Portent in the *Agamemnon*: An Ornithological Footnote», dans *id.*, p. 7-8.

[294] Voir *supra*, p. 31.

[295]On ne dénombre pas moins de sept occurrences homériques de l'expression πνοιῆς ἀνέμοιο dont le rôle est de décrire la vitesse du déplacement: *Il.*XII 207 (le vol de l'aigle), XXIII 367 (les crinières des chevaux), XXIV 342 et *Od.* I 98, V 46 (les sandales d'Hermès et d'Athéna); *Od.* II 148 (le vol des aigles), IV 839 (la disparition du fantôme d'Iphthimé fabriqué par Athéna), auxquelles s'en ajoute une dans l'*HhHél.* 14 (le flottement des vêtements d'Hélios). On observe que l'expression qualifie toujours des mouvements vifs associés au vol des figures divines.

impétueux, comme en témoigne la reprise du même thème verbal. Au premier plan, figurent désormais les aigles qui représentent les agents actifs du déplacement.

iii) le rapprochement progressif de la cible: πλησίω ἀλλήλοισι τιταινομένω πτερύγεσσιν (v. 149): l'attention est concentrée toujours sur le vol des aigles, par le biais d'un cadrage qui montre leur position l'un par rapport à l'autre et avec un plan rapproché sur un détail de leur aspect corporel: les ailes déployées. Cette description minutieuse et précise correspond au mouvement de vol plané où les aigles flottent dans l'air en bougeant peu ou pas leurs ailes, signe qu'ils se rapprochent progressivement de la cible visée et qu'ils sont arrivés à un point spatial approprié comme point de guet. Ils planent dans un équilibre presque statique. Le corollaire temporel de cette suspension dans les airs fait que le temps semble suspendu à son tour. En plus d'enrichir l'effet visuel, l'arrêt prolongé sur les aigles en vol ralenti vise à rendre compte des positions médianes correspondantes à leur déplacement jusqu'à l'arrivée au point final de la course. Le mouvement de vol plané est concomitant du passage du regard des oiseaux sur l'aire spatiale qui se déploie au-dessous d'eux et vers laquelle ils se dirigent. C'est le moment de l'attente où les aigles animent à la fois leur mouvement et leur regard: tandis que leur vol suit une trajectoire plane, leur regard inspecte d'en haut les lieux, attentivement, à l'aide de leur œil perçant. L'emploi du verbe τιταίνω «tendre avec effort» rend magistralement compte de l'effet aérodynamique par lequel les aigles se tiennent en équilibre grâce à la tension de leurs ailes amplement déployées. Le même verbe désigne ailleurs dans les poèmes homériques l'effort avec lequel les chevaux ou deux bœufs tirent du même cœur un char ou une charrue[296], l'action de tendre l'arc[297] ou, dans un contexte encore plus proche, le déploiement de la balance de Zeus[298] où les deux plateaux en équilibre évoquent l'image des deux aigles planant l'un près de l'autre.

iv) la détermination de la cible: ἀλλ' ὅτε δὴ μέσσην ἀγορὴν πολύφημον ἱκέσθην (v. 150): après un regard synoptique sur l'aire au-dessous d'eux, les aigles ciblent et délimitent l'endroit visé: l'agora bruyante d'Ithaque. Le champ spatial se précise et, en corollaire, le mouvement des aigles devient plus déterminé, comme un arc qui se détend. En témoigne l'emploi de l'adversatif ἀλλ' ὅτε δὴ qui interrompt le vol plané et permet le passage vers

---

[296] *Il.* II 390, XII 58, XXII 23.
[297] *Il.* V 97, VIII 266, XI 370, *Od.* XXI 259.
[298] *Il.* VIII 69 = XXII 209.

le moment suivant de l'action, désigné par l'emploi de l'aoriste ἱκέσθην, spécifique, comme tous les verbes de mouvement en ἱκ-, à des arrivées et des plans arrêtés à nette valeur déictique centripète.

v) le détournement du vol: ἔνθ' ἐπιδινηθέντε τιναξάσθην πτερὰ πυκνά (v. 151): après avoir rapidement délimité leur cible, les aigles tournent sur place. Le contexte spatial est très bien déterminé et la *deixis* centripète est mise en évidence mieux que jamais dans les étapes successives de leur rapprochement progressif. En fin de course, les aigles sont arrivés au point névralgique et au temps fort du récit, indiqué, ici comme ailleurs, par l'adverbe ἔνθα[299]. Il sectionne l'enchaînement spatial et temporel du vol, fait place au temps *kairotique* du présage qui correspond à la fois au sommet du récit et du tracé spatial soigneusement préparé et décrit jusqu'ici. Faute d'autre moyen d'expression que leurs attitudes corporelles, les aigles frappent l'air par les coups pressés de leurs ailes serrées, dans un rythme saccadé correspondant à la tension narrative[300]. Le vol plané avec les ailes amplement déployées est remplacé par la contraction des ailes, ce qui génère un autre type de mobilité. De plus, sans dévier de leur trajet, les aigles se tournent tous deux, d'un mouvement synchrone et brusque, vers l'endroit fixé par leur regard. Le préverbe ἐπι- du verbe ἐπιδινέω à l'aoriste renvoie même à l'effet de l'action de cibler un point spatial à l'intérieur d'une aire plus large. Ainsi, le but au sens locatif et spatial, se confond pleinement avec le but de l'intervention[301]. Les aigles, maîtres du voyage aérien, passent sans aucun effort et sans défaut de l'intention à l'acte.

vi) le détournement du regard: ἐς δ' ἰδέτην πάντων κεφαλάς, ὄσσοντο δ' ὄλεθρον (v. 152): cette assimilation parfaite entre «Path» et «Goal», selon les termes consacrés par l'étude de Geoffrey Horrocks sur les emplois homériques des particules prépositionnelles et adverbiales à valeur spatiale, est rendue explicite par la parfaite synchronisation entre le mouvement et le regard des aigles. Et l'un et l'autre sont employés comme moyens d'expression, sans autre moyen de communication verbale. De la même manière que les aigles dirigent leur vol vers un point spatial bien déterminé, ils orientent leur regard sur les

---

[299] Voir *supra*, p. 32.

[300] L'expression πτερὰ πυκνὰ qui qualifie les coups pressés des ailes des aigles est employée dans deux autres contextes homériques, toujours dans des contextes associés à la mort: *Il*. XI 454 (les ailes serrées des oiseaux carnassiers qui déchireront le corps de Sôque, fils d'Hipasse, d'après la prédiction d'Ulysse), *Il.* XXIII 879 (les ailes touffues de la colombe tombée par le trait de Mérion).

[301] Cf. Horrocks 1984: 195.

têtes des destinataires du présage. Rien n'est neutre; au contraire, leur mouvement est menaçant, leur regard est chargé du signe de la mort.

vii) le retour: δρυψαμένω δ' ὀνύχεσσι παρειὰς ἀμφί τε δειρὰς/ δεξιὼ ἤιξαν διά τ' οἰκία καὶ πόλιν αὐτῶν (v. 153-154): le langage corporel est porté à son comble par les gestes vifs et extrêmement saisissants par lesquels les aigles se griffent. La valeur négative du présage est plus qu'explicite et, en conséquence, la réaction qu'il suscite parmi les spectateurs est à sa mesure: «Tous les témoins suivaient des yeux le terrible présage/ Et s'interrogeaient pour savoir quelle en serait la suite» (v. 155-156). Une fois leur mission accomplie, les aigles ponctuent d'un mouvement brusque et vif leur intervention en virant à droite, en parfaite symétrie avec le virage de leur vol à l'arrivée. Enfin, ils reprennent leur vol à toute allure et disparaissent du champ visuel de l'assistance d'un mouvement désigné par l'emploi de l'aoriste ἤιξαν.

Dans cinq autres exemples homériques, un seul aigle se montre aux mortels, sans que Zeus soit mentionné en tant qu'auteur de l'envoi. Un présage apparaît aux Troyens lorsqu'ils étaient sur le point de franchir le fossé achéen, sous la forme d'un aigle volant haut qui laissa l'armée sur sa gauche (*Il*. XII 201-209). Un aigle similaire prit son essor à la droite d'Ajax (*Il*. XIII 822), un autre, tenant une oie dans ses serres passa à la droite de Télémaque avant son départ de Sparte (*Od*. XV 161-166), les prétendants aperçurent un aigle tenant une colombe passant à leur gauche (*Od*. 243-244) tandis que, dans son rêve, Pénélope voit un aigle au bec crochu qui vint briser le col de vingt oisons qui mangeaient de grain dans la cour de la reine, au sortir de l'étang (*Od*. XIX 538-543). À chaque fois, l'aigle survient d'un endroit indéterminé et son apparition n'est signalée qu'au moment où l'oiseau entre inopinément dans le champ de l'observation visuelle des spectateurs. Le vocabulaire qui décrit les surgissements est rempli d'expressions suggérant le caractère soudain et imprévisible propre à toute intervention *kairotique*. Les verbes de mouvement employés dans chaque contexte ne sont pas très variés: ἐπέπτατο (*Il*. XIII 823), ἤλυθεν et ἐλθὼν, thèmes d'aoriste d'ἔρχομαι (*Od*. XX 243, XIX 538). Ils expriment des mouvements puissants et précis, d'orientation spatiale centripète explicite et produisent des images vives. Mêmes les images fournies par les comparaisons avec l'aigle ont comme premier terme des mouvements puissants et impétueux, particulièrement des envols, des bonds ou des plongeons. Hector est comparé à l'aigle fauve qui fond sur un vol d'oiseau alors que, poussé par la grande main de Zeus, il «se rue devant lui, tout droit et s'attaque à

une nef » (*Il.* XV 690-693): la comparaison sert nettement à qualifier l'allure assurée, voire violente, du mouvement dont l'effet est amplifié par le choix de l'épithète αἴθων «éclatant» pour qualifier l'aigle[302].

De ces exemples, il ressort clairement que, du vol des aigles, les mouvements les plus riches pour l'imaginaire des Anciens sont ceux qui correspondent au moment initial où ils s'élancent et à celui où ils plongent, s'abattent droit sur leur cible et jaillissent dans le champ visuel. Ces images se retrouveront à profusion et dans les poèmes de Pindare, où l'oiseau de Zeus occupe aussi une place de choix[303]. Dans la *Troisième Néméenne*, on voit l'aigle prenant de loin son essor et saisissant prestement, dans ses serres, sa proie sanglante, grâce à sa rapidité unique entre les oiseaux (v. 80-83). L'image pindarique s'apparente exactement à celle qu'avait proposée Homère dans l'*Iliade*, à l'occasion d'une comparaison du regard de Ménélas (XVII 674-678). Si entre le lancement et l'entrée en scène des aigles, leur vol suit un chemin inconnu et se déploie dans un temps suspendu ou réduit aux dimensions de l'instant, les moments postérieurs à leur apparition sont beaucoup plus expressifs. L'aigle homérique n'intervient pas à proprement parler auprès des humains, mais s'exprime seulement de loin et d'en haut, de par dessus les mortels. Paradoxalement, c'est comme s'il avait tout à transmettre, mais rien à dire. Tout ce qu'il peut faire, c'est prendre de loin son essor, apparaître, ensuite disparaître, parfois apporter quelque chose dans ses serres (un serpent, une oie, une biche, etc.). En somme, il n'a aucun autre moyen d'expression que son vol et ses actes. En vertu de cela, celui-ci s'avère plus qu'un moyen de locomotion. À l'aide d'images plastiques, le vol de l'aigle est hissé au rang de véritable chorégraphie aérienne qui doit donner une forme et une expression non verbale au message que l'oiseau doit acheminer. Pour accomplir ses missions, l'aigle met en œuvre les seuls

---

[302] De la même façon, Achille, Hector et Ulysse sont comparés à l'aigle précisément dans les contextes qui les surprennent en mouvements bondissants, où ils se ramassent et prennent leur essor, cf. *Il.* XXI 252-253, XXII 308-309; *Od.* XXIV 538. Les comparaisons homériques ayant comme terme les mouvements vifs spécifiques aux effondrements des aigles ont exercé une grande influence sur la littérature subséquente. On retrouve une image similaire dans la *parodos* de l'*Antigone* de Sophocle (v. 110-115), où l'assaut de Polynice est comparé au plongeon d'un aigle.

[303] Le vol de l'aigle devient chez Pindare et Bacchylide une métaphore de la poésie, ensuite de la victoire (Pind. *Ném.* III 80-82, V et XXI; *Ol.* II 86-88; Bacch. *Odes*, V 16-30). De là, toute une tradition qui assimile les poètes aux oiseaux, notamment à partir de l'époque hellénistique. Voir, par exemple, Eur. fr. 911 (Kannicht), où les poètes anciens passent pour avoir des ailes d'or sur le dos et les talonnières ailées des Sirènes ajustées aux pieds, grâce auxquelles ils peuvent s'élever dans l'éther profond pour s'approcher de Zeus, ou Plat. *Phèdr.* 60c8-61b7, où les poètes anciens passent pour être les cygnes d'Apollon. Toujours parodique, Aristophane se moque des poètes qui volent (*Ois.* 1373-1401). Voir, au sujet de cette métaphore, R. Stoneman, «The 'Theban eagle'», *CQ* 26 (1976), p. 188-197; I. Leonard Pfeijffer, «The image of the eagle in Pindar and Bacchylides», *CPh* 89 (1994), p. 305-317.

moyens dont il dispose: son regard et les mouvements de son corps. Son regard s'exerce à la fois en plan macro-spatial synoptique et en plan micro-spatial terrestre: des hauteurs où il se meut, l'aigle couvre facilement de ses yeux des grandes aires tout comme il scrute les moindres détails situés sur la terre. «Un aigle, si haut qu'il soit, ne manque pas de voir le lièvre au pieds rapides gîté sous un buisson feuillu» nous apprend un vers de l'*Iliade* (XVII 676), tandis que, d'après l'*Hymne homérique à Hermès,* «seul Hermès échappe à l'œil perçant de l'aigle» (v. 360: αἰετὸς ὀξὺ λάων ἐσκέψατο). Son regard est également ample et profond. Il suffit que l'aigle repère sa cible et le voilà qui fond sur elle. Hormis la vitesse, l'aigle témoigne d'une parfaite coordination de ses attitudes corporelles: nous venons de voir la manière admirable dont Homère décrit les manœuvres aériennes des deux aigles envoyés aux prétendants où tout l'effet dynamique ressort de l'alternance entre le vol plané avec les ailes déployées et le vol à coups serrés. De plus, l'aigle est doué d'une parfaite maîtrise de l'espace qu'il sillonne: à travers l'éther ou l'air, il vole sans guide, mais aussi sans défaut; d'en haut et de loin, il se dirige d'un coup, sans aucun détour, précisement vers l'endroit de la terre où se trouvent les destinataires du présage et se place au-dessus de leur tête ou à une distance accessible au regard humain; il régit d'avance son entrée en scène et ses gestes afin de surgir du côté correspondant à la valeur du signe qu'il a à transmettre de la part de Zeus; il oriente son vol avec une précision à la fois géographique et temporelle. Le spectacle aérien que produit l'aigle de Zeus par ses gestes seuls convient au caractère hermétique du message qu'il porte, en fait une sorte de devinette dont les mortels doivent saisir le sens. Cet hermétisme montre même par son illisibilité l'écart infranchissable qui sépare hommes et dieux.

II. 2. 3. 2. Les colombes.

Au chant XII de l'*Odyssée*, Circé mentionne incidemment les colombes qui sont les commis voyageurs de Zeus, en apportant régulièrement l'ambroisie aux dieux[304]. Pour ce faire, elles traversent périodiquement l'éther, en vol, en passant au-dessus des redoutables Roches Planctes, dont la première est hostile à tout oiseau, même aux oiseaux divins. À chaque passage, la roche lisse en prend une, «que Zeus doit remplacer, afin de rétablir le

---

[304] *Od.* XII 61-65: Πλαγκτὰς δή τοι τάς γε θεοὶ μάκαρες καλέουσι./ τῇ μέν τ' οὐδὲ ποτητὰ παρέρχεται οὐδὲ πέλειαι/ τρήρωνες, ταί τ' ἀμβροσίην Διὶ πατρὶ φέρουσιν,/ ἀλλά τε καὶ τῶν αἰὲν ἀφαιρεῖται λὶς πέτρη:/ ἀλλ' ἄλλην ἐνίησι πατὴρ ἐναρίθμιον εἶναι.

bon nombre»[305]. Au lieu de neutraliser le potentiel dangereux de ce lieu névralgique, au lieu de changer le tracé suivi par ses craintives colombes - à moins qu'il n'y ait qu'une voie possible vers cette destination - , Zeus choisit d'en préserver le nombre juste, nécessaire et suffisant. Il respecte ainsi la juste mesure et, dans ce but, il s'avère inépuisable en ressources. Maître restaurateur, il génère sans cesse de manière régulière pour que le circuit des colombes s'accomplisse et pour que l'ordre cosmique du monde soit préservé sans modifier la structure établie de l'univers, scellée en tant que telle par le partage des τιμαί divines. En effet, le changement périodique qu'opère Zeus s'accorde avec le caractère périodique du vol des colombes. Quelle est la signification de ce déplacement et quel rôle joue-t-il, compte tenu que, parmi les allées et venues qu'effectuent les Olympiens, le voyage des colombes est le seul qui a lieu périodiquement? Que les colombes aient à franchir un seuil cosmique qui sépare deux mondes ontologiquement différents ne nous étonne pas, vu le rôle de médiateur assigné aux oiseaux, censés de la sorte assurer la communication entre divers paliers de l'univers. D'où provient cependant l'élément du «péril de la mort» qui menace le bon déroulement d'un voyage accompli par les émissaires du Père des dieux? Cette question nous semble aussi pertinente dans la mesure où, dans les exemples de déplacements transéthériens que nous avons étudiés, nous n'avons trouvé aucun élément-piège susceptible de briser, si peu soit-il, la belle mécanique des voyages divins.

Rien ne nous est dit sur le chemin que parcourent les colombes: le point de départ est implicite, l'Olympe, le point final de leur voyage n'est nullement mentionné. Les Symplégades ne représenteraient qu'un lieu de passage. Cette seconde mention implique un déplacement transéthérien orienté vers *ailleurs* et évoque les extrémités de la terre. Ce serait là-bas, dans les eaux de l'Océan, sur les franges interdites du monde, près des enfers, que les dieux se procurent l'ambroisie, substance essentiellement divine, vitale et employée exclusivement dans la cuisine des Immortels. Entretenant l'*aiôn* des Olympiens, l'ambroisie ne saurait procéder que de l'espace où sont réléguées les eaux et les divinités primordiales. Plutarque reprendra plus tard cette image homérique relative aux colombes

---

[305] À cause de cela, les colombes de Zeus sont vouées à un nombre fixe comparable à celui des troupeaux d'Hélios dans son île (*Od.* XII 129-130): elles ne peuvent pas plus diminuer qu'augmenter, constituant ainsi un bien, en quelque sorte, intangible et un capital immuable de Zeus, ce qui les rend pérennes ou ἀθάνατοι. Au sujet des troupeaux d'Hélios, voir C. Préaux, «De la Grèce classique à l'Égypte hellénistique. Les troupeaux 'immortels' et les esclaves de Nicias», *CdÉ* 41 (1966), no. 81, p. 161-164. Voir aussi P. Vidal-Naquet, «Les esclaves immortelles d'Athéna Ilias», dans Vidal-Naquet 1981: 251 et s.

qui «portent l'ambroisie au maître des dieux à travers des rochers errants qu'elles franchissent d'un vol pénible et laborieux»[306]. On rencontre une image similaire dans le *De facie*, où Plutarque a imaginé l'île de Cronos, espace enchanté par son paysage et par la douceur de l'air qui l'entoure: une si merveilleuse odeur provient de l'antre où Cronos était enfermé. Hormis la présence du dieu et des *daimones* qui le servent, présence qui garantit de par sa nature celle des odeurs divines, le parfum provient, en effet, de l'ambroisie que lui apportent des oiseaux qui «descendent à la cime du rocher et entrent en volant» dans son antre[307]. Ce mythe évoque aussi une fonction secondaire des porteuses d'ambroisie: les colombes sont aussi les nourrices de Zeus enfant, dans la caverne de Crète, auprès d'un aigle porteur de nectar[308]. Parallèlement, par les contaminations entre l'ambroisie et le miel, les colombes et les abeilles-nourrices, il rappelle les abeilles qui apportent du miel dans la grotte des Nymphes d'Ithaque pour préparer dans des cratères, avec l'eau sans cesse ruisselante des Naïades suggérées par les amphores qu'elle renferme, un mélange, matière des libations, apparenté par sa fonction religieuse à la nourriture des dieux. À ces parallélismes mythologiques s'ajoutent d'autres oiseaux porteurs d'une liqueur divine, tel le *soma/haoma* de la mythologie indo-iranienne ou, plus proche encore de l'aire grecque, les Pléiades auxquelles les colombes ont été assimilées par un long travail exégétique[309]. En effet, les Pléiades, filles d'Atlas et de la nymphe océanide Pléionè, et les colombes (πέλειαι) s'apparentent par leur nom, dérivé de πέλεια, et par leur fonction de messagères, si bien que les Pléiades sont censées signaler les temps des travaux agricoles. S'y ajoute le fait que les unes comme les autres sont censées effectuer des courses périodiques. De plus, une scholie de l'*Odyssée* (*ad* XI 62) donne de la disparition d'une Pléiade une interprétation naturaliste qui nous permet de saisir d'autres éléments communs: la fonction des Pléiades étant de porter au soleil l'eau de la mer lorsque la constellation du Taureau s'éloigne des Planctes, une des Pléiades (située dans le Taureau) est obscurcie par suite de la remontée de la vapeur. Les motifs des commis voyageurs divins et du péril que présente les Roches Planctes apparaissent clairement. Par son schéma, le mythème des

---

[306] Plut. *Banq.* XIII 156f (trad. J. Defradas, dans Plutarque, *Œuvres morales* II, CUF, p. 219). Voir à ce sujet Yvonne Vernière, *Symboles et mythes dans la pensée de Plutarque*, Paris, 1977, p. 187; Lallemand 1988: 77.
[307] Plut. *Du visage qui apparaît dans le rond de la lune*, 26, 941F (éd. et trad. P. Raingeard, Paris, 1935, p. 41).
[308] Cf. Moirô de Byzance, *Mnémosyné*, fr. 1 (Powell), cité et développé par Ath. 490d-491d. Voir à ce sujet Ballabriga 1986: 98-100.
[309] On verra, au sujet des rapprochements entre les Pléiades et les colombes, A. Athanassakis, «The Peleades of Alcman's *Partheneion* and Modern Greek *Poulia*», *AncW* 31 (2000), p. 5-14 (en spéc. 12-14).

colombes-commis voyageurs s'apparente encore à celui du voyage effectué à un autre bout du monde par la messagère de Zeus, Iris, afin d'y rapporter dans une aiguière d'or l'eau du Styx, «eau primitive, incorruptible, qui coule entre des rochers», nécessaire au dépôt du grand serment des dieux à chaque fois qu'il y a dispute et querelle chez les Immortels (Hés. *Th*. 780-788). La mission dont est chargée Iris dans le récit hésiodique implique sa descente transéthérienne et son passage sous la terre au prix de la traversée de l'Océan. Son voyage contient aussi un lieu névralgique, représenté par les tourbillons de la haute cascade abrupte. On retrouve ainsi certains éléments narratifs similaires dans les trois mythes:

i) dans chacun d'eux, il s'agit de missions confiées à des messagers divins (colombes, Pléiades, Iris) pour qu'ils se rendent aux confins extrêmes du monde où sont reléguées les divinités primordiales, lieux situés hors de tout circuit ordinaire, où les mortels ne cheminent guère et que les dieux eux-mêmes ne fréquentent que rarement; quand ils s'y rendent, c'est en vertu des affinités que de tels lieux partagent avec leur monde;

ii) le but de ces voyages est toujours le même: rapporter de là-bas des substances réservées à l'usage exclusif des dieux;

iii) les voyages s'avèrent difficiles et supposent le franchissement d'un lieu de passage redoutable qui est toujours de nature aquatique (nous y reviendrons).

Il est fort possible que les schémas de base de ces récits soient issus d'une même famille de mythèmes relatifs aux origines des substances ineffables qui consacrent le principe de divinité. Ce serait sous-estimer le potentiel de la tradition mythologique orale que de croire que tout récit mythique recèle un seul sens et fasse appel à un seul arrangement symbolique qu'il suffit de dévoiler par une seule clef d'interprétation. Les mythèmes s'entrelacent et se chevauchent jusqu'à tel point qu'on ne peut plus distinguer leurs «structures de parenté». Le mythe des colombes semble rejoindre dans une certaine mesure les riches références mythologiques aux pays éloignés, exotiques, situés aux confins du monde, ensoleillés, avec un climat chaud et sec, prêt à générer de la sorte des espèces végétales aromatiques qui propagent les odeurs à la fois pénétrantes et suaves qui embaument ces terres et leur atmosphère. La tradition littéraire grecque de tous les temps est embaumée des parfums qui émanent de ces pays des confins, de ces véritables réserves écologiques qui abritent des nourritures divines. Parmi elles, l'ambroisie représente le baume privilégié le plus ineffable, le moyen d'accéder à l'immortalité. De plus, le mythème rejoint les données mythologiques grecques liées aux Roches Errantes qui se comportent comme des lieux de passage vers les pays du Soleil, telles les orientales Symplégades qui

permettent d'accéder à Aia, terre fabuleuse du soleil levant, et les Roches Planctes qui ouvrent le chemin vers Thrinacie, l'île du Soleil. Le lieu-source de l'ambroisie que les colombes apportent à Zeus s'inscrit de la sorte sur la carte des confins océaniens de l'univers où résident les eaux et les divinités primordiales. C'est dans ce lieu originaire que se ressourcent les Olympiens en absorbant la liqueur ambroisienne distillée à partir de l'eau primordiale[310] puisqu'ils ne portent pas en eux-mêmes le principe d'immortalité, mais s'alimentent au principe lui-même. Conformément à la manière «externaliste» et «physicaliste» de la pensée grecque archaïque de concevoir ce principe, il fallait «inventer» une géographie mythique prête à l'abriter afin de lui donner une forme et une consistance «réelles», même si leur réalité n'est pas qualitativement ordinaire. Ces terres ne sauraient être situées ailleurs qu'aux limites de l'univers, à l'écart même du monde stable des Olympiens et à l'écart des honneurs que les hommes rendent aux dieux, du fumet des sacrifices qui montent de leurs autels. Espaces excentrés et océaniens, situés au bout des chemins sans repères qui y conduisent à travers l'immensité indicible de la mer, ils recèlent en quantités inépuisables, entre autres richesses qui évoquent à plus d'un égard l'âge d'or et les temps originels, le nectar et l'ambroisie – nourritures d'immortalité, aliments purs, sublimes, inaltérables. Ils se définissent de la sorte en tant qu'espaces «ambroisiens» bien soumis au règne de Zeus, tout en demeurant, d'une certaine manière, indifférents aux règles et aux partages qu'il a institués[311]. Leur position extrême et leur accès particulièrement difficile ne sauraient être scellés que par l'interposition d'un seuil cosmique qui sépare et relie à la fois les deux mondes. Atlas et le symbolisme des Pléiades – des véritables relais cosmiques entre l'en haut et l'en bas, l'un statique, figé dans la terre, les autres mobiles, dont le parcours assume, depuis les profondeurs de l'Océan, une fonction médiatrice - n'en sont pas loin, comme on le verra. À leur tour, les Planctes, roches mouvantes, s'accordent pleinement au rôle qui leur est dévolu. Elles représentent parfaitement l'espace d'*entre-deux* du seuil suspendu, frontière entre deux mondes essentiellement différents, empruntant des traits et à l'un et à l'autre. D'une part, situées aux confins océaniens excentrés, elles prennent le caractère chaotique du choc des roches. D'autre part, grâce à l'ouverture qu'elles permettent, une fois qu'elles sont franchies, vers le monde stable et central qu'occupent le monde des dieux et celui des hommes dans le schéma de l'univers, ce choc est mécanique et périodique. Cette espèce d'espace océanien et ambroisien est peuplée de

---

[310] Rudhardt 1971: 96.
[311] Jaillard 2007: 29, 31-40.

multiples pays fictifs qui n'arrivent pas toutefois à constituer une catégorie homogène, bien que de nombreux éléments et affinités les rapprochent l'un de l'autre. Parmi ces espaces, mentionnons l'île ogygienne de Calypso[312] (fille d'Atlas, comme les Pléiades, ou Océanide comme Styx, sa sœur aînée[313]) qu'Ulysse atteint au prix du passage des Roches Planctes[314] et que, parmi les dieux, seul Hermès, petit-fils d'Atlas, visite, ou l'île d'Aiétès, dans le pays des Colques, le jardin des Hespérides (demi-sœurs de Calypso, selon une tradition rapportée par Diodore de Sicile[315], qui habitent dans le voisinage de l'endroit où réside Atlas), «cette terre merveilleuse, dispensatrice de vie, qui nourrit la félicité des dieux»[316], voire le mont Cyllène où se trouve l'antre ambroisien de Maïa (autre fille d'Atlas[317]) et près duquel affleure le Styx arcadien, non loin de Nonacris[318], là où l'Océanide Styx est mentionnée parmi les compagnes de Coré, auprès de Calypso, dans la prairie où la fille de Déméter est enlevée par Hadès[319], ou, bien encore, dans le pays des Perrhèbes, le «Titarésios charmant, dont l'onde claire va se jeter dans le Pénée, sans pour cela se mélanger à ses tourbillons d'argent, mais en coulant à sa surface, tel un flot d'huile». Et le rhapsode de conclure: «c'est qu'il est une branche du Styx, fleuve terrible du serment»[320]. Strabon rapporte que l'eau du Titarésios était rendue «huileuse par une certaine

---

[312] Sur le qualificatif d'«ogygien» donné aussi à l'île de Calypso (*Od.* I 85, VI 172, VII 244, 245, XII 448, XXIII 333) et à l'eau de Styx (Hés. *Th.* 806), voir Ballabriga 1986: 94-95.

[313] Fille d'Atlas: *Od.* I 52, VII 245; Lyc. *Al.* 744; Ap. Rhod. *Arg.* IV 574-575. Fille d'Okéanos et de Téthys: Hés. *Th.* 359 et 1017.

[314] De plus, quand Calypso indique à Ulysse la route à suivre pour franchir la mer à partir de son île, elle fait intervenir les Pléiades elles-mêmes (*Od.* V 272-275).

[315] Diod. Sic. IV 26. 1-4: les Hespérides ou les Atlantides sont les sept filles d'Hespéris et d'Atlas. Pour Atlas souverain régnant sur une Hespérie qui n'a pas rompu avec l'âge d'or, voir Diod. Sic. III 60. 1-2; IV 27. 1-2; Ov. *Mét.* IV 627-662, peut-être un fragment des *Dithyrambes* de Polydos, fr. 837 (Campbell, cf. Tzetz. *ad Lyc.* 879).

[316] Eur. *Hipp.* 742-751: les femmes du chœur expriment le souhait de se transformer en oiseaux pour atteindre les limites occidentales du monde: «Que j'achève ma course aux bords où poussent les pommes des Hespérides chantantes, là où le roi de la sombre mer cesse d'assigner une route aux marins, et fixe le terme auguste du ciel que soutient Atlas! Des sources d'ambroisie s'épanchent devant la couche de Zeus, aux lieux où, dispensatrice de vie, une terre merveilleuse nourrit la félicité des dieux».

[317] *HhHerm.* (2): 3-4; Hés. *Th.* 938 et fr. 118 (Most); Sim. fr. 555 (Campbell); Hellanic. fr. 19a (Caerols); *Titanomachie*, fr. 12 (Bernabé); Eur. *Ion* 3-4. Sur les correspondances qui se tissent entre l'île de Calypso et la montagne arcadienne de Maïa, voir Jaillard 2007: 31-33. Les affinités avec les espaces ambroisiens des confins océaniens vont encore plus loin, car, d'après certains mythographes, les Pléiades elles-mêmes naissent dans le massif du Cyllène de Pléione, fille d'Océan et d'Atlas – père, entre autres filles, d'Ambrosia (cf. Hyg. *Fab.* 192) qui, dit-on, a régné sur l'Arcadie (cf. Dion Hal. *Ant. rom.* I 61. 1). Voir en ce sens: Apollod. III 10. 1, tandis que, dans les généalogies du catalogue hésiodique les lignées nées des Atlantides sont liées au Péloponnèse (cf. Jaillard 2007: 32, n. 56).

[318] Paus. VIII 17. 6 et 18. 1.

[319] *HhDém*. 417-423.

[320] *Il.* II 755: ὅρκου γὰρ δεινοῦ Στυγὸς ὕδατός ἐστιν ἀπορρώξ.

substance»[321]. On pourrait y voir un lien avec la tradition dont Hérodote (III 23) se fait écho, selon laquelle les Éthiopiens Μακρόβιοι devraient leur exceptionnelle longévité à une eau de fontaine d'une «odeur pareille à celle des violettes» et «tellement légère, que rien n'y pouvait surnager, ni bois ni rien de ce qui pèse moins que le bois», comme si c'eût éte une fontaine d'huile»[322]. Comme l'ambroisie, substance mal définie dans la tradition littéraire grecque, qui pouvait apparaître, parmi d'autres formes, sous celle d'un fluide huileux[323], l'image du «flot huileux» du Titarésios ou celle de l'eau huileuse de la source des Éthiopiens s'y trouvent assimilées. Comme bien d'autres branches de l'Océan qui coulent à la périphérie de l'univers et reparaissent en tous lieux de la terre sous l'espèce des divers cours d'eau, le Styx resurgit en plusieurs endroits, aux Enfers, en Arcadie ou en Perrhébie, portant partout les humeurs océaniennes et, avec elles, le flot ambroisien, inaltérable, pur et chargé de sacralité[324]. N'oublions pas que Styx, la fille aînée d'Okéanos habite loin des dieux, au bout du monde, pourtant en contact avec leur monde à eux, car tout autour de sa belle demeure - en fait, une véritable clôture que couronnent des rocs élevés - il y a des colonnes d'argent qui se dressent jusqu'au ciel (*Th.* 777-779). Le symbolisme atlantéen n'est pas loin. Son flot lui-même emprunte l'aspect d'une colonne: sous la forme d'une cascade, Styx tombe du haut d'une grande falaise abrupte (v. 786) entre des rochers (v. 806). L'eau du Styx est investie de la fonction sacrée de grand serment des dieux: «quand un dieu l'invoque, il met en jeu la relation qui l'unit aux principes créateurs, sources de sa propre divinité; s'il tient son serment, il maintient aussi le lien avec ces principes; s'il se parjure, il brise ce lien et perd tout contact avec la réalité

---

[321] Strab. IX 5. 19-20: λιπαρὸν ἔκ τινος ὕλης. Ce n'est, en effet, qu'une tentative pour rationaliser les reflets mythico-poétiques de l'image homérique (cf. Ballabriga 1986: 56-57).

[322] Cette fontaine peut appartenir à la tradition qui atteste de la localisation des sources de l'Océan et du Soleil dans le pays des Éthiopiens. Voir *infra*, chap. VII. 3, p. 410, n. 112. Ou, bien encore, l'image de l'huile mêlé à l'eau rappelle en quelque sorte l'une des version du mythe de Phaéton, selon laquelle les larmes des Héliades qui déplorent sa mort, larmes «pareilles à des gouttes d'huile», paraissent au-dessus des flots du fleuve Éridan, près de l'endroit où leur frère, frappé de la foudre, a été précipité du char du Soleil au fond d'un marais (cf. Ap. Rhod. *Arg.* IV 596-640): c'est un endroit «au-dessus duquel les oiseaux ne peuvent voler impunément (!)». L'image de l'eau huilée passe dans le rite: Galien, *De comp. med. sec. loc.* XIII 264. 11-12 (Kühn) mentionne l'eau salée et huilée parmi les substances utilisées dans un rite de purification.

[323] Cf. Onians 1951: 292-299; West 1966 *ad* v. 640.

[324] Ovide, *Fast.* III 801-809 rapporte un récit qui atteste du lien entre le Styx et les σπλάγχνα: au sujet du taureau du Styx, né de la Terre, un oracle fait savoir que celui qui mangerait le premier les viscères du taureau deviendrait assez fort pour triompher des dieux. Un milan, envoyé de Zeus, les arrache, *in extremis*, à Briarée. La graisse et l'ambroisie sont des substances de vie et concentrent des puissances à haute connotation religieuse qui mériteraient une étude systématique de tous les rites, situant chacun d'eux dans le contexte liturgique qui en définit la fonction.

originaire»[325]. Il suffit qu'un dieu fasse une libation[326] avec l'eau du Styx qu'apporte Iris et qu'il prête un faux serment sur elle pour qu'une chaîne de conséquences terribles se déclenche, ainsi, il est privé de l'ambroisie et du nectar pendant toute une année (*Th.* 796-797). Les sèmes de l'ambroisie dans les eaux liées au Styx montrent son statut d'eau primordiale et inviolable; il en va de même pour les affinités entre les eaux de l'Océan, entre l'Olympe et les espaces ambroisiens des confins océaniennes du monde. Cet inventaire de rapprochements permet à Alain Ballabriga de conclure en ces termes: «Le famille d'Atlas, tout comme les colombes de Zeus, semble donc bien avoir une fonction de médiatrice entre les zones de l'univers, en particulier entre les confins primordiaux et les régions centrales du ciel et de la terre»[327]. En effet, comme le souligne Ken Dowden, «les colombes ne seraient pas forcées de prendre ce chemin s'il n'était l'entrée unique pour l'au-delà»[328].

On retrouve ainsi, projetés dans les mythes de déplacement des messagers ailés de Zeus aux extrémités du monde, les voyages des héros mythiques au cœur de la géographie fictive et, dans un autre registre, les voyages des marins et des commerçants engagés sur les routes des plantes aromatiques, vers les terres de l'Orient. Pour les héros mythiques, les Roches Planctes constituent un lieu redoutable, susceptible de provoquer des naufrages (en effet, seul, le navire Argô a été épargné, grâce au signe favorable, mais dangereux, donné par le vol d'une colombe (!) envoyée d'avance pour traverser le même passage[329]), qu'on pourrait mettre en relation avec la disparition d'une Pléiade que rapporte la scholie à l'*Odyssée* citée ci-dessus[330]. De plus, il ne faut pas sous-estimer les associations archaïques entre oiseaux et navires, que nous analyserons plus en détail dans le chapitre relatif à l'espace liminal entre l'air et la surface de la mer[331], ni le thème mythique des oiseaux qui servent d'auxiliaires aux héros en quête d'ambroisie[332]. C'est par ces contaminations multiples qu'on pourrait comprendre comment il se fait que les craintives colombes, qui

---

[325] Castelletti 2007: 32-33.
[326] La libation de l'eau est la plus vénérable forme de libation, selon Théophraste, *apud* Porph. *Abst.* II 20; Nonn. *Dion.* IV 352 et s.
[327] Ballabriga 1986: 100.
[328] Dowden 1979: 301.
[329] Ap. Rhod. *Arg.* II 317 et s.
[330] Ce récit a ses sources dans la tradition mythologique qui offre sa propre explication à cette disparition: les Pléiades, filles d'Atlas et Nymphes chasseresses consacrées à Artémis, se sont unies à des dieux, sauf une, Mérope, qui s'est unie à un mortel (Sisyphe): dès lors, elle se cacherait par pudeur, pour se soustraire à la vue de ses sœurs (cf. Érat. *Cat.* 23; Eust. *ad Il.* 1155. 47).
[331] Voir *infra*, chap. VI. 4, p. 351-352.
[332] Cf. Cook 1940, III, part II, App. P: «Floating Islands», p. 975-977.

voyagent à titre de messagers divins, soient mises à l'épreuve justement à la frontière entre le monde où résident les dieux toujours vivants et le monde où puisent les êtres divins, qui se tient radicalement à l'écart, dans un espace isolé, et avec lequel les dieux communiquent grâce au vol périodique des colombes, entre autres moyens. Dans ce mélange hétéroclite, se distinguent des motifs propres à l'imaginaire cosmologique et cosmogonique: le vol périodique des colombes de Zeus, pour apporter l'ambroisie divine ou celui d'Iris, pour apporter l'eau du Styx investie de la fonction sacrée de gardienne des serments des dieux, illustrent le thème des principes régulateurs de la société divine et donc de l'ordre de la création du monde, principes instaurés par Zeus et dont Zeus lui-même se porte garant. Ce mélange composite de thèmes mythiques montre que l'attention des auteurs de ces récits était concentrée ailleurs, sur bien d'autres motifs que sur celui du vol transéthérien proprement dit, qui donc, peu développé dans ces récits, ne sert que de motif accessoire. On voit ainsi, une fois de plus, qu'un motif aussi illustre que celui du vol à travers l'éther ne joue qu'un rôle fonctionnel, soumis aux exigences des récits. Ce qui importe par-dessus tout, c'est qu'il permette la communication entre le ciel et d'autres domaines du monde. On remarque notamment le souci de continuité et l'affirmation de la complémentarité entre l'Olympe et l'*ailleurs* océanien, siège des divinités primordiales, qui s'expriment par le voyage des colombes qui les remettent périodiquement en contact. Ce lien entre deux espaces divins complémentaires, pourtant opposés du point de vue de la localisation, a une signification qui dépasse la simple affirmation de la possibilité qu'ont les dieux de couvrir tous les espaces, aussi inaccessibles et insondables soient-ils, en effet, les voyages périodiques et «rituels», matérialisés par le transfert de symboles divins (l'ambroisie, l'eau du Styx), remémorent les liens du règne des Olympiens avec les divinités préolympiennes incarnant la vitalité originelle du monde. Les deux règnes de dieux appartiennent à des âges différents du monde, sans qu'il y ait cependant de distanciation véritable par rapport aux origines. Le vol périodique des colombes permet de réactualiser le découpage primordial du monde et de valider son équilibre, il traduit aussi la volonté de consolider l'unité divine et la permanence du monde par la reconnaissance d'une ascendance commune aux deux catégories de dieux, renforçant ainsi l'image d'un univers homogène et clos.

II. 3. Exceptions. Dieux jetés du ciel.

Dans les exemples de déplacements divins à travers l'éther que nous avons étudiés, aucun parcours ne semble dévier, si peu soit-il, du modèle de la *via recta*, ni même le

voyage des colombes de Zeus. Il y a pourtant des déviations de ces trajets rectilignes sur la route transéthérienne, ceux des dieux bannis et, en conséquence, «jetés du ciel», qui, figurant à titre d'exception dans un répertoire illustrant la mécanique inébranlable des voyages divins, témoignent de la valeur négative attachée aux dévoiements et, en corollaire, de la valeur positive attachée à la *via recta*. Voyons quelques exemples homériques.

Au début du chant VIII de l'*Iliade*, Zeus assemble les dieux sur le plus haut sommet de l'Olympe et, d'emblée, d'un ton brusque, il émet un verdict: celui qu'il verra s'éloigner délibérement des dieux pour aller porter secours aux Troyens ou aux Danaens, il le jettera dans le Tartare brumeux. C'est la punition capitale qui menace tout dieu désobéissant. Le sort du dieu déchu prend la forme d'une expressive métaphore spatiale:

ἤ μιν ἑλὼν ῥίψω ἐς Τάρταρον ἠερόεντα τῆλε μάλ', ἦχι βάθιστον ὑπὸ χθονός ἐστι βέρεθρον, ἔνθα σιδήρειαί τε πύλαι καὶ χάλκεος οὐδός, τόσσον ἔνερθ' Ἀΐδεω ὅσον οὐρανός ἐστ' ἀπὸ γαίης.	«il sera jeté tout au fond de l'abîme qui plonge au plus bas sous terre, où sont les portes de fer et le seuil de bronze, aussi loin au-dessous de l'Hadès que le ciel l'est au-dessus de la terre» (*Il*. VIII 13-16)[333].

Le verbe qui désigne le geste de Zeus est ῥίπτω au futur «lancer, jeter», placé au début du vers. Tout en qualifiant un geste brutal et résolu, il implique la dimension spatiale de la portée du jet: ῥίπτω est toujours orienté vers une cible éloignée par rapport au lieu d'où l'on lance. Son emploi convient ainsi aux contextes où l'on lance quelque chose ou quelqu'un du haut du ciel vers la terre[334], voire dans le Tartare[335], ou dans les contextes qui impliquent le rejet, l'abandon, l'exil, la proscription. Tout à fait figurative, cette description est soigneusement logique puisqu'elle rend compte en peu de mots de la structure hiérarchisée du monde, du moins au niveau de ses paliers extrêmes. Formulant une peine capitale, l'arrêt de Zeus opère en termes de contrastes dichotomiques et se sert des instruments d'une logique binaire. Sens propre et sens figuré, spatial et métaphorique, sont à considérer simultanément, car dans ce type de pensée mythique qui établit

---

[333] On retrouve la même expression spatiale associée à l'acte de «jeter en bas» dans la menace que prophère Zeus à l'égard de tout dieu qui voudrait délivrer Héra, suspendue en plein éther (*Il.* XV 23-24: ῥίπτασκον τεταγὼν ἀπὸ βηλοῦ ὄφρ' ἂν ἵκηται/ γῆν ὀλιγηπελέων).
[334] *Il.* I 591(Héphaïstos), XV 23 (tout dieu), XIX 130 (Até); *HhApoll.* 316 (Héphaïstos, dans la mer).
[335] *Il.* VIII 13 (tout dieu); Hés. *Th.* 868 (Typhée); *HhHerm.* 256 (Hermès, menacé par Apollon); Plat. *Phèdr.*113e.

systématiquement des analogies et des correspondances entre les niveaux différents de la réalité, les situations extrêmes (ou extrêmement anomiques) au sens métaphorique se déroulent le plus souvent en des lieux extrêmes. La déchéance divine présuppose le passage brutal du sommet spatial du monde (la plus haute cime de l'Olympe) à son extrême le plus profond, à l'hypogée, de l'au-delà éthéré à l'au-delà brumeux, du pôle céleste au souterrain. Le binôme entre le haut et le bas est d'autant plus expressif qu'il présente une remarquable symétrie: la victime potentielle plongera aussi loin sous l'Hadès que le ciel l'est au-dessus de la terre. Il n'y a pas d'alternative pas plus qu'il n'y a de lieu intermédiaire. Ce rapport d'équidistance, en comparant avec l'affreux Hadès, non seulement satisfait le goût de la pensée archaïque pour les formules symétriques, mais aussi rend compte du statut opposé octroyé au déchu. Par un tel renversement, il sera exactement le contraire de ce qu'il est. Il sera en quelque sorte un non-dieu. L'agent d'un tel bouleversement ne saurait être que Zeus seul: d'un seul coup et de son siège olympien, il peut projeter tout dieu coupable loin de sa condition d'être, sur un tracé de déchéance totale. C'est ainsi qu'on comprend combien il l'emporte sur tous les dieux.

Si, dans ce contexte, Zeus se contente de menacer de précipiter certains dieux du haut de l'Olympe, dans d'autres passages de l'*Iliade* on le voit passant à l'action. Dans le premier chant de l'*Iliade*, Héphaïstos évoque la terrible punition que Zeus lui avait jadis administrée «pour avoir voulu défendre Héra», mais le contexte ne nous offre pas plus de détails:

ἤδη γάρ με καὶ ἄλλοτ' ἀλεξέμεναι μεμαῶτα ῥῖψε ποδὸς τεταγὼν ἀπὸ βηλοῦ θεσπεσίοιο, πᾶν δ' ἦμαρ φερόμην, ἅμα δ' ἠελίῳ καταδύντι κάππεσον ἐν Λήμνῳ, ὀλίγος δ' ἔτι θυμὸς ἐνῆεν. ἔνθά με Σίντιες ἄνδρες ἄφαρ κομίσαντο πεσόντα.	«il m'a pris par le pied et lancé loin du seuil sacré. Tout le jour je voguai; au coucher du soleil, je tombai à Lemnos: il ne me restait plus qu'un souffle. Là, les Sintiens me recueillirent, à peine arrivé au sol» (*Il*. I 590-594).

Cet aveu ne concorde pas avec le récit du chant XVIII de l'*Iliade*, où il rappelle à Thétis qui vient le voir comment, jadis, elle-même et l'Océanide Eurynomé l'ont sauvé et recueilli dans leur giron après qu'Héra, qui voulait le cacher puisqu'il était boîteux, l'eut fait «tomber au loin», dans la mer (v. 395-405). Cette même version est reprise dans l'*Hymne homérique à Apollon* (v. 316-321) où Héra elle-même rapporte: «j'ai saisi

[Héphaïstos], de mes mains et l'ai jeté dans la vaste mer» (ῥίψ' ἀνὰ χερσὶν ἑλοῦσα καὶ ἔμβαλον εὐρέϊ πόντωι, v. 318), d'où il a été récupéré par Thétis.

Selon le récit d'Agamemnon, Até, fille aînée de Zeus, est tombée, à son tour, victime du courroux de son père:

ὣς εἰπὼν ἔρριψεν ἀπ' οὐρανοῦ ἀστερόεντος χειρὶ περιστρέψας· τάχα δ' ἵκετο ἔργ' ἀνθρώπων.	«en un tournemain, il la fait pivoter et la jette du haut du ciel étoilé, d'où elle a vite fait de choir au milieu des champs des mortels» (*Il.* XIX 130-131).

Loin de nous intéresser ici à la force redoutable de Zeus, «de beaucoup le plus fort» (*Il*. I 581) en vertu même de son autorité suprême, ou à l'expression spatiale qui décrit le bannissement des dieux déchus de leur rang, notre analyse porte sur la façon dont le corps d'un dieu entraîné sur cette route en dépit de sa volonté parcourt l'espace transéthérien. L'expulsion de l'Olympe d'Héphaïstos et d'Até s'effectue selon un schéma spatial qui échappe à la mécanique des descentes divines transéthériennes. Contre leur gré, ils sont jetés d'en haut, en dehors de l'enceinte olympienne, et en bas. Le repère spatial fourni par la mention du «seuil sacré» (ἀπὸ βηλοῦ θεσπεσίοιο)[336] sert dans le premier exemple comme repère générique pour désigner le sens du mouvement dirigé vers la vaste aire extérieure dont le seuil lui-même protège le monde des dieux sur l'Olympe. Dans le second exemple, le point de départ est aussi générique et suggestif: Até est précipitée «du haut du ciel étoilé» (ἀπ' οὐρανοῦ ἀστερόεντος). Le contrôle du mouvement échappe totalement aux dieux qui sont précipités. C'est Zeus qui imprime d'emblée au mouvement l'élan de départ et le sens descendant. Le verbe qui désigne son action est toujours ῥίπτω, placé dans chacun des exemples au début du vers[337]. Agent passif au départ, Héphaïstos le reste pendant toute la course, y compris à l'atterissage. Il ne se redresse guère lors de sa chute, car il vogue, il est porté (φέρω) sans qu'il maîtrise ni l'espace parcouru ni son attitude corporelle. Pourrait-on mettre ce manque de réflexes et de réactions d'Héphaïstos sur le compte de la malformation de ses pieds tordus[338] ? Une telle explication nous semble trop

---

[336] Le même repère est mentionné dans *Il.* XV 23.

[337] *Il.* I 591 (ῥῖψε); XV 23 (ῥίπτασκον); XIX 130 (ἔρριψεν); *HhApoll.* 318 (ῥίψ').

[338] Les sources littéraires consacrent à l'aide du terme ἀμφιγυήεις l'image d'Héphaïstos boîteux, affligé d'une infirmité aux pieds dès sa naissance (*Il.* I 607, XIV 239, XVIII 383, 393, 462, 587, 590, 614; *Od.* VIII 300 et scholie *ad. l. c.*, VIII 349, 357; Hés. *Th.* 984; *HhApoll.* 316-321) ou à cause de sa chute (Apollod. *Bibl.* I 3. 5). L. Deroy, «À propos de l'épithète homérique d'Héphaïstos *Amphiguêeis*», *RHR* 150 (1956), p. 129-

simpliste, surtout dans un contexte où manque toute allusion à l'infirmité du dieu. Supposer que l'inertie d'Héphaïstos se justifie par le fait qu'il n'est, désormais, qu'un dieu banni, nous semble, au contraire, une hypothèse trop recherchée. Faut-il l'attribuer à la toute puissance du geste de Zeus qui n'admettait aucune résistence? Comment expliquer alors le comportement différent d'Até, par exemple, dans une situation similaire ? En effet, pour Até aux «pieds délicats» dont «elle ne touche pas le sol, mais marche dans l'air et ne se pose que sur les têtes humaines»[339] les choses vont différemment: bien qu'elle soit soumise à une épreuve semblable, nous apprenons qu'elle «a *vite* fait de choir» (*Il*. XIX 131). De plus, alors qu'Até atterrit «vite» (τάχα) au milieu du champ des mortels, comme il arrive, en fait, chaque fois que les dieux dirigent eux-mêmes leur vol à travers l'éther, le temps que prend la chute d'Héphaïstos n'est plus réduit à un instant. Dans ce dernier cas, exceptionnel, c'est comme si la descente se déployait «en temps réel», correspondant à l'espace immense qui sépare le ciel de la terre[340], ce qui met mieux en évidence, peut-être, la peine infligée aux dieux rejetés. Héphaïstos vogue tout le jour, jusqu'au coucher du soleil et ce n'est qu'à la fin de la journée qu'il arrive sur la terre. Pas même au moment de l'atterrissage, le dieu ne contrôle les coordonnées élémentaires de son déplacement, l'espace et son corps, puisqu'il n'atterrit pas en bonne et due forme, mais il tombe (l'aoriste de καταπίπτω), ce qui implique la violence de l'impact du corps divin sur le sol. C'est qu'en le précipitant en bas, Zeus ne contrôle pas seulement le lancement de départ, il dirige aussi le mouvement jusqu'au but et règle ses caractéristiques spécifiques dans les moindres détails. Héphaïstos n'est point entraîné du haut en bas par son propre poids, mais par le sens du mouvement imprimé par Zeus. Ces aspects sont visibles en quelque sorte dans le jeu prépositionnel: la trajectoire suivie par le corps tombant du dieu est comprise entre ἀπὸ βηλοῦ θεσπεσίοιο (comme point de départ générique) et κάππεσον ἐν Λήμνωι, où le

---

135 propose de traduire ἀμφιγυήεις par «doué d'une direction double et divergente», s'appuyant sur la réputation du dieu qui se déplacerait aussi bien en avant qu'en arrière. *Contra*: Kirk 1985, *ad Il.* I 607, propose la traduction «courbe des deux côtés, c'est-à-dire aux jambes extrêmement arquées». Voir aussi Hainsworth 1982: 274; *DELG su*. γύν; Detienne & Vernant 1974: 257-258. Dans les sources iconographiques, Héphaïstos apparaît parfois représenté avec les pieds tordus (= *LIMC su.* Héphaïstos, nos. 102, 103a, 129, 132, 198, le Vase François), ou, en char, il n'est pas debout, mais figuré en position assise (= *LIMC su.*, nos. 43 et 44).

[339] *Il.* XIX 92-93: τῇ μέν θ' ἁπαλοὶ πόδες· οὐ γὰρ ἐπ' οὔδει/ πίλναται, ἀλλ' ἄρα ἥ γε κατ' ἀνδρῶν κράατα βαίνει.

[340] Cette scène est à rapprocher de la description hésiodique concernant la descente d'une enclume de bronze du ciel sur la terre (*Th.* 722-728), voir *infra*, chap. VII, p. 375-376.

binôme ἀπό/ ἐν définit un mouvement non aléatoire. Zeus contrôle même la destination de son geste, malgré la distance qui les sépare. En effet, Héphaïstos atterrit à Lemnos, son séjour favori[341] qu'il quitte et où il retourne constamment[342].

Dans l'état actuel de la documentation, on ne dispose d'aucune représentation iconographique qui reprenne le motif homérique de la chute d'Héphaïstos, ce qui est étonnant, vu la place relativement importante qu'il occupe dans l'*Iliade* et du riche potentiel plastique d'une scène si extra-ordinaire. Cette absence pourrait correspondre à la rareté des représentations qui sont associées à Héphaïstos dans l'art grec. Cependant, un bref survol du répertoire des peintures des vases d'époque archaïque, notamment des représentations qui concernent le retour du dieu dans l'Olympe, nous a montré le dieu entraîné sur la route transéthérienne à l'aide des divers moyens de locomotion: le plus souvent sur un âne ithyphallique ou à pied, mais aussi, bien que sans contexte précis, sur un char ailé, sur un oiseau à roues ou grâce à des chaussures ailées[343], alors avec des outils et selon des schémas de déplacement qui respectent absolument les conventions des voyages divins. Par rapport aux parcours transéthériens effectués selon les normes, la chute d'Héphaïstos du haut de l'Olympe et les figures spatiales qui l'expriment relèvent même du caractère exceptionnel de la scène. S'y ajoute la précision dans la description, plus minutieuse que celles qui concernent les traversées «ordinaires» que nous venons de passer en revue. Une exception qui confirme la règle, car on y voit disparaître précisément les paramètres de base des voyages stéréotypés des dieux: l'agent actif au départ, la vitesse, la durée de la course, les conditions de l'atterissage.

Un autre cas exceptionnel, pourtant distinct du cas d'Héphaïstos, est fourni par Sommeil que Zeus «aurait jeté du haut de l'éther et fait disparaître au fond de la mer, si

---

[341] Héphaïstos aime quitter l'Olympe pour aller séjourner à Lemnos, «chez les Sintiens au parler sauvage» (*Od.* 293-294). Il disposait là-bas, au pied du mont Mosychlos, d'un important centre cultuel (cf. Cic. *De nat. deor.* I 119; les prêtres du dieu sont mentionnés dans *IG* XII 8. 27. 2; il est en outre associé aux divinités cabiriques de Lemnos et de Samothrace par Acousilaos (*FGrH* 2 F 20) et Phérécyde d'Athènes (*FGrH* 3 F 48). Sur quelques représentations iconographiques du retour d'Héphaïstos dans l'Olympe (*LIMC su*., nos 139f-142g, 157e), le dieu apparaît vêtu d'un manteau thrace (*zeira*) et coiffé parfois du bonnet en peau de renard dit *alopékis*, les peintres voulant introduire une «couleur locale» pour indiquer que Dionysos est allé chercher Héphaïstos dans son abri favori, Lemnos, proche de la côte thrace (cf. le commentaire d'A. Hermary dans *LIMC su*., p. 653).

[342] Dans l'*Od.* VIII 292 et s. on voit Héphaïstos se déplaçant à toute allure entre Olympe et Lemnos.

[343] Char ailé: coupe attique f.n. de Vulci datant du dernier quart du VIe s. av. (= *LIMC su*. Héphaïstos, no. 43); oiseau à roues: coupe attique f. r. de Saturnia de la fin du VIe s. (= *LIMC su.*, no. 44); chaussures ailées: hydrie attique à f. n. de Vulci (520-510 av.) qui fait partie du répertoire associé à la scène du retour dans l'Olympe (= *LIMC su.*, no. 107). Pour les courses à pied ou chevauchant un âne, voir *supra*, l'***Appendice* II**, p. 503-505.

Nuit ne l'eût sauvé, Nuit qui dompte les dieux aussi bien que les hommes»[344]. Le conflit est encore déclenché par Héra, la punition de Zeus est la même: la précipitation (cette fois exprimée à l'aide du verbe ἐμβάλλω), du haut de l'éther (ἀπ' αἰθέρος) dans l'abîme marin, du dieu qui s'est rendu coupable. Le binôme spatial entre la hauteur de l'éther et les profondeurs marines respecte, ici comme dans les exemples précédents, la forme par laquelle s'exprime toute exclusion de l'Olympe. Cependant, pour Sommeil, son banissement correspond à un anéantissement ou une relégation dans les opaques gouffres sous-marins, ainsi qu'il ressort de l'emploi d'ἄϊστος[345], sinon sa «disparition» s'apparente à sa nature insaisissable[346]. Si le châtiment que Sommeil aurait pu subir est conforme aux scénarios précédents, c'est l'intervention de Nuit qui est surprenante. On n'est pas étonné par sa capacité de s'opposer à la décision de Zeus: cela est rendue explicite par Sommeil qui se sait invincible aidé de Nuit, compte tenu du statut homérique de Nuit parmi les divinités les plus vénérables, pré-olympiennes, que Zeus doit révérer, «craignant de lui déplaire» (*Il*. XIV 261). Ce qui frappe, c'est la manière dont Sommeil s'est soustrait au courroux de Zeus: en fait, pendant que Zeus malmenait les autres dieux et le cherchait, Sommeil s'est enfui vers Nuit, comme dans un jeu de cache-cache. Que Sommeil se dirige spontanément vers Nuit s'explique soit par ce statut dont jouit la vieille déesse dans les jeux panthéoniques, soit par leurs relations de parenté. Si on le compare à Héphaïstos, il apparaît rusé et faisant preuve d'une agilité étonnante même pour un dieu ailé. L'épisode de la fuite de Sommeil ne fait que reproduire le schéma traditionnel de la chute des dieux bannis en y introduisant des éléments d'un récit qui décrit les rapports et préséances dans la société des dieux d'une manière très caractéristique de l'*Iliade*.

---

[344] *Il.* XIV 258-259: καί κέ μ' ἄϊστον ἀπ' αἰθέρος ἔμβαλε πόντωι,/ εἰ μὴ Νὺξ δμήτειρα θεῶν ἐσάωσε καὶ ἀνδρῶν.

[345] Ce terme n'est employé chez Homère que deux fois et dans le même contexte (*Od.* I 235 et 242), quand Télémaque déplore l'absence inexplicable de son père, imaginant qu'il a disparu, que les dieux ont fait de lui le mortel le plus invisible ou, encore pire, qu'il est devenu la proie obscure des Harpyes.

[346] Pour cet aspect, voir *supra*, p. 84-86.

II. 4. Substances transéthériennes.

II. 4. 1. La fumée.

En règle générale, conformément aux observations empiriques issues de l'expérience quotidienne des Grecs anciens, la fumée monte[347], s'élève de soi-même du niveau du sol à une hauteur quelconque, visible de loin aux yeux des mortels[348], mais pas forcément jusqu'au domaine olympien[349]. Le ciel ou l'éther, la fumée ne les transperce que dans des situations particulières. L'*Iliade* montre quelques exemples. Dans une île assiégée, la fumée qui émane des feux de signal «monte jusqu'à l'éther, au loin» (*Il*. XVIII 207-208: ὡς δ' ὅτε καπνὸς ἰὼν ἐξ ἄστεος αἰθέρ' ἵκηται/ τηλόθεν ἐκ νήσου…). L'aire non déterminée du rayonnement, exprimée par le syntagme «au loin», montre le caractère non orienté de la diffusion de la fumée. Si elle arrive pourtant jusqu'au niveau de l'éther, c'est seulement pour amplifier la dimension qui correspond à la situation de crise d'où elle est issue. Dans un autre exemple est mentionnée la flamme fumeuse qui monte dans le vaste ciel d'une ville en feu et qui a été déchaînée par le courroux divin (*Il*. XXI 522-523: ὡς δ' ὅτε καπνὸς ἰὼν εἰς οὐρανὸν εὐρὺν ἱκάνει/ ἄστεος αἰθομένοιο, θεῶν δέ ἑ μῆνις ἀνῆκεν). Ici, la distance que parcourt la fumée sert à amplifier les effets du feu dévorant et à mettre en valeur la force divine qui l'a provoqué. Lors du sacrifice célébré par les Achéens pour apaiser le courroux d'Apollon dans le premier chant de l'*Iliade*, «la graisse

---

[347] Le fait que la fumée ne s'élève pas signale une situation inversée et fait office d'anti-norme: c'est ce qui advient dans le cas de l'horrible festin qu'Atrée offre à son frère, dans le *Thyeste* de Sénèque (IV 768-780): après lui avoir pris ses fils en otage, Atrée les immole sur les autels, les fait servir à leur père et lui donne à boire de leur sang mêlé à du vin. Devant un spectacle si effrayant, le Soleil recule et ferme le jour au milieu de sa course, la fumée, «sombre et pesante, ne monte pas droite vers le ciel, mais elle se balance dans l'air, et forme autour des dieux Pénates un nuage épais». Remarquons que le feu lui-même réagit: la flamme «noire comme la poix» fait bouillonner et gémir la partie des chairs jetée dans la chaudière, le feu laisse derrière lui ces effroyables mets, il faut le replacer trois fois dans le foyer pour le forcer enfin à brûler malgré lui. Le foie siffle autour de la broche, on ne sait pas laquelle gémit plus fort de la chair ou de la flamme». Pour le catalogue des sources de ce mythe, voir Halm-Tisserant 1993: 252-253.

[348] Voir, par exemple, *Od.* IX 167, X 99, 149, 152 et 196 où un voyageur comme Ulysse conclut à la présence de communautés humaines dans plusieurs contrées qu'il traverse lors de ses errances à partir de la fumée vue de loin.

[349] L'*Hymne homérique à Hermès* propose un autre exemple d'étrange sacrifice où aucune effleuve aérienne ne s'élève, car la cuisine d'Hermès est un acte secret auquel seule la Lune assiste, de son observatoire céleste (*HhHerm.* 97-100). Strauss Clay 1989: 119-124, Detienne 1998: 271, n. 131 ont souligné la difficulté d'interprétation de ce passage. Ce n'est pas le seul aspect bizarre d'un sacrifice dont l'enjeu s'écarte complètement des principes et des procédures qui organisent la θυσία. Pour une analyse plus détaillée, voir Jaillard 2007: 110-113.

monte au ciel dans des spirales de fumée» (v. 317: κνίση δ' οὐρανὸν ἵκεν ἑλισσομένη περὶ καπνῶι). Bientôt après que les Troyens préparent le bûcher sacrificiel et allument d'innombrables feux devant Ilion, «les vents portent le fumet de la graisse de la plaine jusqu'aux cieux» (*Il*. VIII 549: κνίσην δ' ἐκ πεδίου ἄνεμοι φέρον οὐρανὸν εἴσω). Pindare, à son tour, présente dans sa *Quatrième Isthmique* l'image du beau sacrifice accompli en l'honneur d'Héraclès et de ses huit fils nés de son union avec Mégare: l'image de la flamme du bûcher sacrificiel qui s'élève et «cingle l'éther des jets de sa grasse fumée» (v. 66: αἰθέρα κνισάεντι λακτίζοισα καπνῷ) est inséparable d'une telle scène.

Comme nous venons de le voir, les exemples les plus fréquents de propagation de la fumée jusqu'à la voûte céleste sont étroitement associés à la combustion de la κνῖσα lors des hommages sacrificiels rendus aux dieux. Avec Jean Rudhardt[350], c'est un lieu commun, en effet, de dire que la fumée qui en résulte part verticalement vers ses destinataires divins, à travers l'éther. La pensée grecque archaïque donnait une certaine consistance à la fumée et, loin de la tenir pour une substance résiduelle quelconque, elle l'envisageait en tant que substance susceptible d'assurer la communication avec le monde ouranien, de «fléchir les dieux»[351] et de laisser une trace des hommages rendus aux Immortels. Ce n'est que plus tard que cette conception s'évanouira et, avec elle, le symbole qu'elle contenait, alors que la fumée passera pour une substance volatile vouée à la dissipation et, avec elle et par analogie, l'âme connaîtra le même sort[352].

Une substance volatile est ainsi censée relier de manière substantielle et continue terre et ciel, hommes et dieux. Si l'on veut comprendre du point de vue spatial la dynamique de la fumée, il ne suffit pas de constater son mouvement ascensionnel vers le ciel. D'importance au moins égale s'avèrent sa consistance et son allure: le fumée est aussi

---

[350] Rudhardt 1992: 293.

[351] Comme l'exprime de manière explicite le vieux meneur de chars, Phénix, devant la mini-assemblée des Achéens réunis sous le toit de la baraque d'Achille, en *Il.* IX 497-501: «Les hommes pourtant les fléchissent avec des offrandes, de douces prières, des libations et la fumée des sacrifices, quand ils les viennent implorer après quelque faute ou erreur».

[352] S. Schierling, «Where there is smoke. An analogy of the soul», *Classical Bulletin* 61 (1985), p. 6-7 offre une dizaine d'exemples tirés de la littérature grecque et latine où apparaît l'analogie de l'âme s'évanouissant comme la fumée. Mentionnons toutefois que l'*Iliade* en procure déjà un exemple: Achille dit de l'âme de Patrocle qu'elle était partie et se dirigeait d'elle-même, comme une vapeur, sous terre (*Il.* XXIII 100: ψυχὴ δὲ κατὰ χθονὸς ἠΰτε καπνὸς), la «vapeur» ici ne se distingue pas de la fumée dégagée d'un feu ordinaire (καπνὸς). Le chemin qu'elle suit a un sens descendant puisqu'elle fait partie d'une autre dynamique, particulière, aux reflets eschatologiques. Chez d'autres auteurs, l'évanouissement de la fumée devient une figure commune pour comparer les mots vides de sens, les paroles en vain (voir, par exemple, Alc. fr. 74 Campbell, Sim. fr. 541 Campbell, Pind. *Ném.* I 24, Eur. *Hipp.* 954, Ar. *Nub.* 320, Plat. *Rép.* 581d, etc.).

éthérienne, au sens de «a-morphe», dépourvue de forme déterminée, que le milieu qu'elle traverse. Elle arrive dans cet état d'agrégation à cause du traitement par le feu, opération qui rend en quelques sorte mobile un corps solide. Les aliments subissent ce traitement parce que les sacrifiants qui traitent leurs victimes par le feu veulent que la part des dieux leur parvienne en traversant l'espace qui les sépare et soit consommable par eux.

Le problème de la «consommation» divine renvoie à celui du type de corporalité (et au métabolisme spécifique qui en découle) que les mortels assignent aux Immortels. Ce problème a été intensément débattu, autant par les Anciens que les Modernes. Il a provoqué tantôt des railleries à l'égard de la cuisine «omnivore» des Olympiens, tantôt la stupéfaction devant l'incompatibilité entre la nourriture réservée aux dieux, l'ambroisie et le nectar, et toute espèce d'ajout, végétal ou animal. Pourtant, la fumée dégagée à la suite de la combustion des aliments n'était pas destinée à la consommation des dieux et n'était pas envisagée comme telle par les sacrifiants. Sinon, il faudrait admettre que les dieux consommaient aussi la fumée des bûchers funèbres, par exemple ceux qui brûlent sans relâche, suite à l'intervention d'Apollon au début de l'*Iliade*[353], ce qui est manifestement déraisonnable et impie vu la conception du divin de la Grèce archaïque[354]. Loin de remplir le rôle de «nourriture» pour les dieux, la fumée se veut une expression «matérielle» et visible, un don et un signe, que ce soit une part d'honneur (γέρας)[355] ou un appel indirect, mais explicite, au secours divin[356]. Faute de pouvoir exprimer les concepts abstraits liés à la révérence à l'égard des dieux, la pensée religieuse grecque archaïque avait conçu une

---

[353] *Il.* I 53. Jean Svenbro soulève le même problème à l'égard du fragment 7 d'Héraclite (voir Svenbro 2005: 218, n. 7) et juge une telle conception «tentante, mais pas forcément adéquate».

[354] À une époque bien plus tardive, Diogène Laërce précise la manière dont les dieux se réjouissent, à ses yeux et dans les termes religieux les plus communs, de leur quote-part de fumet. Il évoque comment Bion, illustre négateur des dieux qui n'allait pas au temple et raillait ceux qui sacrifiaient aux dieux, malade et craignant la mort, brûla la κνῖσα avec l'intention explicite de satisfaire «les narines des dieux» (cf. Diog. Laert. IV 56).

[355] Zeus le confirme lorsqu'il déclare qu'il prise le plus, entre toutes les villes habitées des mortels sur terre, la sainte Ilion, où «jamais [son] autel n'y manqua d'un repas où tous ont leur part, des libations ni *du fumet de graisse qui sont notre apanage, à nous*» (*Il.* IV 48-49: οὐ γάρ μοί ποτε βωμὸς ἐδεύετο δαιτὸς ἐΐσης/ λοιβῆς τε κνίσης τε: τὸ γὰρ λάχομεν γέρας ἡμεῖς).

[356] En témoigne d'ailleurs le discours que tient Achille lors de l'assemblée des Achéens réunie justement pour trouver une solution au fléau envoyé par Apollon. Il dit: «…nous verrons alors si [le dieu] répond à l'appel du fumet des agneaux et des chèvres sans tâche, et s'il veut bien, de nous, écarter le fléau» (*Il.* I 66-67). Plus tard, Aristophane se moque à plusieurs reprises de cette pratique d'échange et de réciprocité établie entre hommes et dieux, signe que la pratique et la conception religieuse qui la soutenait étaient déjà bien figées. Voir, à titre d'exemple, un extrait tiré de *L'assemblée des femmes*, v. 779-783: «Recevoir, c'est tout ce que nous devons faire, par Zeus. Ainsi d'ailleurs font les dieux. Tu les verras aux mains des statues: car, quand nous les prions de nous accorder leurs faveurs, elles sont là debout qui tendent le creux de la main, non dans la pensée de donner, mais de recevoir».

modalité concrète, manifeste, douée d'une corporalité quelconque et «externalisée» justement pour extérioriser les sentiments des croyants et pour en faire, de la sorte, signe aux dieux. En vertu de la différence radicale qui sépare leur nature, les humains agissent par le biais du feu sur la part réservée aux Immortels en vue de la modifier et de la transformer par rapport à son état primitif. Ils ne la façonnent pas selon la nature (in)corporelle des dieux, mais en fonction du message qu'ils veulent transmettre. En brûlant la part réservée aux dieux, les sacrifiants essayent, sinon de rendre invisibles les corps solides visibles qu'ils traitent, du moins de leur donner un aspect impalpable qui frise l'immatérialité ou qui a des affinités avec l'atmosphère éthérée. Immatériel ne veut pas dire insaisissable. Bien au contraire, la fumée ne passe pas pour invisible aux yeux des mortels, et encore moins aux yeux des dieux qui voient tout. En travaillant sur les autels des dieux, les humains veulent que leurs efforts laissent une trace, un signe visible et manifeste de leur déférence. Ils «n'emballent» pas la fumée comme un produit fini de leur travail pour l'envoyer chez les destinataires et ces derniers ne la reçoivent pas en tant que telle. L'envoi se fait au cours de la production du signe: par là même, le temps fort du sacrifice correspond au moment du rôtissage des σπλάγχνα, le moment où la conjonction entre mortels et Immortels est la plus forte puisque précisément à ce moment-là la part des ἱερά consommés par les hommes se mêle à la fumée qui monte vers les dieux. Ce mélange matériel suppose en quelque sorte la «participation» des dieux à l'acte et leur consentement, ce qui confirme, en effet, que les mortels veulent établir, sinon une véritable commensalité avec les dieux, du moins une «communauté participante», une *Mahlzeitsgemeinschaft*[357]. Les dieux sont censés ainsi participer à l'acte de leur célébration. En brûlant la chair des victimes lors des sacrifices, les sacrifiants agissent sur la matière et essayent par leurs opérations de la faire sortir de son état brut et, de la sorte, de la «transfigurer». Pindare exprime de manière explicite l'essence de ce processus: l'immolation fait s'éteindre l'animalité des victimes[358]. Les sacrifiants traitent les victimes et ainsi les transforment. C'est, en effet, un véritable processus de production d'un signe qui réduit la chair des victimes sacrifiées à l'essence. Ce n'est que dans cet état de matière transfigurée que la communication avec le divin est possible et cela implique le feu.

---

[357] J'ai emprunté ici les termes utilisés par Svenbro 2005: 219.
[358] Pind. *Pyth.* X 35 (Puech): «…Apollon sourit, en voyant s'ériger la lubricité des brutes qu'ils immolent».

Ce qui est transmis aux dieux n'est pas la fumée, car ni les mortels ni leurs destinataires n'en sont consommateurs. C'est l'odeur, celle de la graisse des victimes, qui constitue l'objet de l'envoi, car celle-ci est partagée et par les uns et par les autres et, en l'occurrence, l'odeur est d'essence divine (nous y reviendrons). L'exemple tiré du premier chant de l'*Iliade*, où il est dit que, lors du sacrifice que les Achéens offrent à Apollon, «la graisse monte au ciel dans des spirales de fumée» (v. 317) apporte un important éclaircissement à cet égard. Le sens de ce vers est rendu plus explicite par la traduction de Charles Mügler: «les vapeurs du sacrifice de purification montent, avec la fumée du feu, en forme de spirale vers le ciel»[359]. On pourrait décomposer ainsi le processus (et la logique qu'il implique): tandis que le feu est l'agent de l'action qui opère sur la graisse, l'odeur en est le produit et la fumée n'est que le véhicule qui la transporte à travers l'éther et qui laisse des traces de son passage. Seul, le chemin que suit la fumée *signifie* car c'est elle, en effet, qui relie et sépare, en égale mesure, dieux et hommes, tout comme les espaces qui correspondent à chacun des termes du binôme.

Quant au parcours de la fumée vers sa destination, celui-ci pose des problèmes encore plus délicats du point de vue spatial. Alors que les Grecs d'époque archaïque se proposent de faire passer la part réservée aux dieux à travers l'infini éthérien qu'ils ont devant leurs yeux, ils soulèvent en effet des problèmes liés, d'une part, à la manière dont ils se figurent l'éther, sa consistance, sa position dans la structure de l'univers, ses dimensions, sa δύναμις, et, d'autre part, à la manière dont ils conçoivent le mouvement, particulièrement celui des corps volatils. Brûler les aliments représente pour eux une opération qui entraîne une modification projetée d'avance. Elle sert à réduire un corps solide à l'état gazeux. Par le biais du feu, l'objet soumis à son action gagne la même consistance que les Anciens allouent à l'éther. Traitée par le feu, la graisse se voit «transsubstantialisée»: elle passe de l'état solide, palpable et visible à l'état de vapeurs impalpables et invisibles. Il revient à la fumée, volatile, impalpable et visible, d'emmener au ciel l'odeur et de laisser la trace de son passage et de l'envoi proprement dit. Pour ce rôle de médiateur transéthérien, la fumée est recommandée par plusieurs traits compatibles avec ceux de l'éther, le milieu qu'elle est censée traverser: l'épaisseur, l'immatérialité, la

[359] Mügler 1963: 29.

densité, l'allure impalpable, la couleur noire[360]. C'est que l'éther ne peut être traversé que par une substance qui a la même consistance ou, en termes généraux, qu'un milieu physique ne saurait être traversé que par une entité/substance semblable. Cela rejoint le problème du mouvement qu'impliquent les traversées de l'éther. Comme nous le voyons, le déplacement transéthérien de la fumée soulève un problème nouveau. Jusqu'ici, nous avons vu qu'aux yeux des Anciens, les seuls qui parcourent l'éther en tous sens et en toute direction, ce sont les êtres divins et leurs émissaires ailés, c'est-à dire des entités qui se mettent en mouvement et se déplacent d'eux-mêmes, grâce à la δύναμις qui fait partie de leur être et qui se soumet à leur volonté. Dans le cas de la fumée, faute de δύναμις qui soit intrinsèque à sa nature et faute d'agent intermédiaire de mouvement, comment monte-t-elle? Faudrait-il attribuer à l'éther une capacité propre et spécifique d'entraîner le mouvement, comme le fait le commentaire d'Eustathe à l'*Iliade* en parlant d'un «incessant et régulier mouvement circulaire pareil à celui des astres» [361]? L'*Iliade* mentionne de façon allusive que l'éther n'est pas immobile, mais aussi animé et soumis aux effets du régime éolien que l'air: dans une comparaison avec les étoiles des feux innombrables allumés par les Troyens, le rhapsode évoque «les jours où l'éther est sans vent» (*Il*. VIII 556: ὅτε τ' ἔπλετο νήνεμος αἰθήρ). De plus, à la lumière de quelques notations homériques étonnamment exactes relatives précisément à la montée de la fumée, on peut admettre que le poète (et les Grecs de son époque) connaissaient les phénomènes tourbillonnaires de l'air (désignés par δίνη, en général) et les formes dynamiques giratoires qu'ils imprimaient aux substances qu'ils entraînaient. Rappelons que le premier chant de l'*Iliade* nous montre les vapeurs du sacrifice de purification montant, avec la fumée du feu, en forme de spirale vers le ciel (*Il*. I 317: κνίση δ' οὐρανὸν ἶκεν ἑλισσομένη περὶ καπνῶι); dans l'incendie d'une forêt, le vent forme des tourbillons sous l'action de la chaleur et imprime son mouvement tournoyant à la flamme qui s'élève du bois sec (*Il*. XX 492: πάντηι τε κλονέων ἄνεμος φλόγα εἰλυφάζει) [362]. L'observation empirique de ces mouvements rotatoires nous amène à croire que les phénomènes tourbillonnaires de l'air et les

---

[360] *Od.* XIII 435 (Ulysse est déguisé avec des vêtements noircis de fumée), Pind. *Ol.* VIII 45; Esch. *Ag.* 774, Ar. *Paix*, 892, Dém. 54. 4, Hsch. *su.* ψέφος· καπνός.
[361] Cf. Eust. *ad Il.* I 590-594.
[362] *Il.* XX 490-492: «Tel un prodigieux incendie fait rage à travers les vallées profondes d'une montagne désséchée; la forêt profonde brûle, et le vent, qui la pousse en tout sens, en fait tournoyer la flamme».

mouvements tournoyants dont ils sont le siège ne sont pas passés inaperçus des Anciens. Ainsi, on peut admettre qu'en envoyant la fumée de leurs sacrifices vers les demeures des Olympiens, les sacrifiants grecs pourraient compter sur l'effet de torsion que lui imprimaient les tourbillons aériens et, par extrapolation, ceux de l'éther, en l'emportant en haut, jusqu'au ciel.

Si cette hypothèse concernant la capacité propre et spécifique de l'éther d'entraîner le mouvement ne tient pas, faudrait-il admettre plutôt le commentaire d'un scholiaste d'Eschine selon lequel «les aromates visent à attirer les dieux»[363]? Selon la première interprétation, l'agent du déplacement de la fumée serait le circuit naturel des vents, des courants et des tourbillons aériens ou transéthériques, ce qui conviendrait: i) au mouvement en spirale (ἑλισσομένη) de la fumée et au mouvement rotatoire de la flamme issue de l'incendie de la forêt, dans les exemples homériques que nous venons de citer ou ii) au mouvement de la fumée qui s'élève du sacrifice des Troyens dans le chant VIII de l'*Iliade*, explicitement orienté, car «porté» (φέρον) par les vents (v. 549) ou bien encore, iii) au mouvement tourbillonnaire de la fumée noire au milieu de laquelle les remparts de la sainte Ilion s'étaient écroulés, dans la vision poétique de Pindare[364]. La deuxième interprétation s'appuie sur le principe plus général: «le semblable attire le semblable», à savoir la δύναμις de la fumée, agent médiateur entre les humains et les dieux, s'appuierait sur le principe d'attraction exercée par les résidents des hauteurs olympiennes.

Il est difficile de trancher entre les diverses interprétations proposées par les Anciens, et cela d'autant plus que, comme nous venons de le voir dans la section consacrée à l'étude des déplacements des dieux, l'espace éthérien s'était avéré neutre et passif, dépourvu de la capacité d'entraîner et d'orienter les mouvements qui le traversent. Pourtant, les sacrifiants veulent pour la fumée un mouvement ascensionnel, continu, orienté vers l'Olympe et qui s'y dirige soit de lui-même, soit guidé par les vents et les courants, soit attiré par les dieux eux-mêmes. Comment s'effectue ce déplacement? Essayons de faire appel aux exemples qui présentent la fumée montant jusqu'au ciel. Nous observons que le verbe employé pour désigner ce mouvement ascensionnel est ἱκνέομαι. Verbe appartenant au groupe de ἱκ-, il ne qualifie pas la manière de se déplacer, mais se rapporte uniquement

---

[363] *Schol. in Eschine*, I, *Contra Timarque*, 23 (éd. Dindorf, p. 13, 9-11).
[364] Pind. *Ol.* VIII 34-36: ὀρνυμένων πολέμων πτολιπόρθοις ἐν μάχαις λάβρον ἀμπνεῦσαι καπνόν.

au moment de l'arrivée au but visé. Le verbe ἱκνέομαι suit exactement le comportement des verbes en ἱκ- en cela que, ainsi que le souligne Françoise Létoublon, ils se distinguent sémantiquement des verbes «aller/venir» et qu'ils «n'expriment qu'accessoirement la notion de déplacement dans l'espace». Au contraire, «la notion primordiale exprimée par ἱκ- est la notion de *contact avec l'objet*»[365] rendue en français par «atteindre, toucher» plutôt que par «venir, arriver», non conformes à la distinction spécifique que garde le paradigme en ἱκ- par rapport aux verbes «aller». Dans les exemples homériques passés en revue, une substance inanimée comme la fumée «touche le ciel»: κνίση δ' οὐρανὸν ἷκεν ἑλισσομένη περὶ καπνῶι (*Il.* I 317), κνίσην δ' ἐκ πεδίου ἄνεμοι φέρον οὐρανὸν εἴσω (*Il.* VIII 549), ὡς δ' ὅτε καπνὸς ἰὼν ἐξ ἄστεος αἰθέρ' ἵκηται (*Il.* XVIII 207), ὡς δ' ὅτε καπνὸς ἰὼν εἰς οὐρανὸν εὐρὺν ἱκάνει (*Il.* XXI 522). Le sens d' «atteindre le but » ou de contact direct entre le sujet (la fumée, l'odeur) et l'objet atteint, à l'accusatif (δ' οὐρανὸν ἷκεν) convient mieux que celui de «venir, arriver à la destination». La notion de «toucher» implique, de manière tacite, le mouvement dans la direction de l'objet que l'on touche et l'arrivée. Le point de départ du mouvement ascensionnel de la fumée est ignoré, puisque son lieu-source et le lieu-repère de l'énoncé en fonction duquel le trajet suivi par les substances volatiles est néanmoins ascendant et vertical, passent à l'arrière-plan, au profit de la *deixis* spatiale centripète assignée au mouvement par l'emploi du verbe ἱκνέομαι. Ce qui compte, c'est que la fumée, une fois dégagée, suit son chemin et touche le ciel, arrive là-haut, chez les dieux. C'est ce que Françoise Létoublon appelle la valeur inchoative ou résultative qu'implique le verbe, distincte de la valeur durative d'état dont l'emploi d'ἱκνέομαι dans nos exemples ne rend pas compte. Une fois de plus, l'analyse des valeurs sémantiques des verbes qui qualifient le mouvement de la fumée nous renseigne sur son point de départ (implicite) et sur celui de l'arrivée (explicite), mais, d'aucune manière, sur sa façon proprement dite de se déplacer à travers l'éther.

Il s'avère encore difficile de comprendre le mécanisme qui assure le mouvement ascensionnel de la fumée jusqu'au ciel. Suffit-il par ailleurs qu'une substance volatile s'élève pour qu'elle monte sur une distance sinon infinie, du moins, immense? Attachés à la

---

[365] Létoublon 1985: 144-165 (ici p. 148).

terre, les mortels ne peuvent pas diriger le mouvement de la fumée, mais seulement l'envoyer vers «le haut» olympien vu de manière assez indéterminée. Ils comptent toutefois sur la trajectoire spatiale rectiligne que suit d'elle-même toute substance épaisse si ce mouvement n'est déréglé en rien par l'influence des vents. Cela vaut autant pour la fumée comme pour les sons et les bruits. Les sacrifiants ne peuvent en rien non plus contrôler le caractère continu du déplacement de la fumée envoyée. Ils ne peuvent que traiter les aliments par le feu vif de manière prolongée. Dans la *Quatrième Isthmique*, Pindare précise que la flamme du bûcher «ne cesse pas de briller pendant toute la nuit» (v. 66), mais pour les interprétations modernes une telle durée apparaît inhabituelle lors d'un sacrifice régulier[366]. De plus, la longue durée qu'assigne Pindare à la combustion ne rélève pas de calculs sur le rapport espace-temps lié à la transmission physique de la fumée vers le ciel, ce dont un poète ne se soucie point. Elle tient plutôt à mettre en évidence la quantité et la dimension solennelle du sacrifice célébré en l'honneur d'Héraclès et de ses huit fils. Il semble qu'aux yeux des Anciens, il suffise de donner une impulsion à un mouvement et de l'entretenir à sa source pour qu'il poursuive son chemin sur une distance que les mortels se représentent comme immense, donc traversable, et non comme infinie. Il reste pourtant à résoudre le problème de la conservation de la fumée telle quelle jusqu'à sa destination. Nous pensons à quatre solutions:

i) soit les sacrifiants ne se posent pas le problème de la dispersion des substances volatiles en termes de temps et d'espace. Une fois qu'ils envoient la fumée et la font passer dans l'invisible, c'est comme si elle arrivait d'elle-même et en tant que telle chez les dieux puisque l'invisible ne supporte pas de modification d'état. C'est un corollaire, en effet, de la confusion, qui sera très tenace dans l'histoire de la cosmologie grecque, entre une force et son substrat matériel, qui conduisait à penser qu'une force se conservait sans diminution si la masse à laquelle elle était attachée se conservait[367].

ii) soit ils comptent sur l'effet tourbillonnaire du grand maelström éthérien qui entraînerait la fumée en mouvement circulaire ou rotatoire, car, comme nous venons de le voir, on connaissait, dès Homère, les phénomènes tourbillonnaires (de l'air et de l'eau) et les mouvements giratoires dont ils sont le siège;

---

[366] Ekroth 2002: 181.
[367] Cf. Mügler 1963: 28.

iii) soit, au contraire, ils comptent sur l'immobilité de l'éther qui n'empêcherait d'aucune manière le déplacement de l'envoi volatil, tout en conservant telle quelle la fumée, dans son état d'origine;

iv) soit ils comptent sur l'assistance divine et la direction exercée d'en haut, lors du cheminement de ce qui leur est destiné. Cela suppose la participation des dieux, d'en haut et de loin. Nous revenons ainsi de nouveau à la «communauté participante» qu'instaure la fumée entre hommes et dieux, sacrifiants et destinataires. L'*Hymne homérique à Déméter* fait une brève allusion à la privation d'honneurs, de dons et de sacrifices qu'avait subie la race divine dans le contexte de la famine provoquée par Déméter sur la terre. L'absence de sacrifices célébrés par les humains provoquent ainsi temporairement l'arrêt du circuit de la fumée, relais indispensable dans leur communication avec les dieux. Aristophane pousse plus loin cette allusion et représente en termes spatiaux cette interruption. Pisthétaire propose à Lahuppe de fonder le royaume des oiseaux sur l'essieu, la plateforme située à mi-chemin entre terre et ciel, dans les airs qui servent de tampon entre les dieux et les hommes. Une fois installés dans ce lieu de transit, les oiseaux pourraient intercepter la fumée des gigots et l'arrêter[368]. Les dieux ne seraient pas pour autant privés de nourriture et de sacrifices, du fumet qu'ils hument sans cesse grâce aux mortels, car, comme le laisse supposer un passage rarement exploité d'Artémidore, en absence des hommes, les dieux sacrifient pour eux-mêmes[369]. Plutôt que de railler l'alimentation carnivore des dieux et leur dépendance des humains, Aristophane joue des effets du déconstructivisme avant la lettre, générateur du concept d'anti-espace, proposant ainsi le modèle d'un monde à l'envers. Ce bouleversement spatial fait partie de l'esprit subversif de la comédie qui, alors qu'elle se propose de bafouer les conventions du monde, s'attaque aux conventions les mieux figées. Le bloquage des liens spatiaux et le renversement des rapports religieux que figure le propos de Pisthétaire montrent en quelle haute estime la pensée religieuse grecque tenait la fumée, véritable relais entre hommes et dieux, l'espace terrestre et l'espace ouranien. Plus tard encore, Lucien allait user de l'image de la communication verticale entre hommes et dieux par le biais des volutes de la fumée pour créer les premières scènes manichéennes de la littérature grecque. Dans son *Icaroménippe*, le «cabinet de travail» de Zeus est un

---

[368] Ar. *Ois.* 181-190.

[369] Artém. *Onirocriticon* 2. 3: «Que des dieux sacrifient à des dieux, cela annonce que la maison du songeur se videra; c'est, en effet, comme s'il n'y avait plus d'hommes que les dieux se font des sacrifices les uns aux autres». Le manuscrit V ajoute: «c'est parce que font défaut ceux qui doivent les honorer que les dieux accomplissent pour eux-mêmes les rites» (tr. A.-J. Festugière).

plancher percé de trappes que recouvrent des couvercles circulaires; c'est ainsi que Zeus, en les soulevant, écoute les noms des sacrifiants, portés par la fumée, et repousse avec colère les fumets chargés de prières criminelles afin de leur interdire l'entrée dans l'Olympe[370]. La fumée sert ainsi de moyen de filtrage entre les bons et les méchants, tout en conservant son rôle de véhicule transéthérien entre les deux mondes.

Dans son déplacement univoque de la terre jusqu'au ciel, la fumée n'est aucunement filtrée et ne se heurte à aucun obstacle. Son mouvement ascensionnel est continu - grâce à sa source, le feu, et à la force motrice que lui assure ce véritable moteur divin - et orienté vers le but qu'il doit atteindre en fin de course. Elle traverse les airs et l'éther sans que son transit ne se heurte à aucune frontière. C'est que la structuration hiérarchisée de l'espace du monde n'opère qu'en termes de logique spatiale sans aucun écho en termes physiques. Pour conclure, on pourrait dire que la fumée est doublement chargée: au sens propre, la fumée est censée emporter au ciel l'odeur des victimes brûlées et, en tant que telle, elle se comporte comme un véhicule transéthérien. Au sens figuré, la fumée est «chargée» du point de vue religieux puisqu'elle est investie par les fidèles du rôle de communiquer aux dieux le signe de leur vénération et, en tant que telle, elle se trouve investie du privilège de joindre l'En Bas et l'En Haut.

II. 4. 2. Les plantes aromatiques et l'encens brûlé.

Si les odeurs des aromates sont transportées à travers l'éther et atteignent le ciel d'après le même schéma dynamique que la fumée qui transporte l'odeur de la graisse, cependant, par leur valeur olfactive, elles s'apparentent aux parfums. Ainsi, l'encens brûlé se place entre les odeurs de la κνῖσα et les senteurs les plus douces et suaves: aux premiers, il emprunte la modalité de déplacement, aux secondes la valeur olfactive et les connotations qui en découlent. Comme le souligne Marcel Detienne, «quand les hommes laissent, dans les sacrifices, monter la fumée de la myrrhe et de l'encens, ils ne font, d'une certaine façon, que retourner vers le monde des Olympiens les substances qui sont apparentées de la manière la plus intime aux puissances d'En Haut»[371].

On rencontre dans la poésie sapphique les premières références à l'encens à brûler dans la littérature grecque, substance qui doit avoir été introduite en Grèce par les

---

[370] Luc. *Icar.* 25-26 (éd. Jacobitz, t. II, p. 417-418).
[371] Detienne 1989 (1972): 94.

commerçants phéniciens vers 700 av. J.-C.[372]. Dans le deuxième fragment de Sappho, l'air de l'ἄγνος et des autels consacrés à Aphrodite en Crète est rempli des odeurs dégagées par les fleurs du printemps et des rosiers, auxquelles s'ajoute l'encens brûlé dans les autels[373]. Le terme λιβανώτῳ qui désigne cette dernière source olfactive vient du nom de l'arbre dont l'essence sert d'encens, λίβανος. On retrouve une autre référence sapphique aux aromates: à l'occasion des noces d'Hector et d'Andromaque, les odeurs mélangées de la myrrhe et de la quassia envahissent les rues de Troie lors de l'intonation du péan en l'honneur d'Apollon Ἑκηβόλος[374]. Chez Pindare, dans le *Septième Thrène* qui représente le pays où parviennent les âmes pieuses et justes, se répand sans cesse le parfum dégagé par les baumiers que consument, sur les autels des dieux, une flamme visible de loin. L'expression λιβάνων σκιαρᾶν désigne à nouveau les baumiers produisants de résines aromatiques. À son tour, Empédocle, qui pratiquait une rigoureuse abstinence de toute nourriture carnée[375], utilise l'expression σμύρνης τ᾽ ἀκρήτου θυσίαις λιβάνου τε θυώδους[376], ou, plus tard, Aristophane celle de λιβανωτόν, δάφνην θύειν[377] pour désigner les plantes aromatiques apportées en offrandes aux dieux, signe que le terme s'était déjà bien figé dans le vocabulaire grec. Plusieurs noms de plantes aromatiques sont attestés dès les tablettes mycéniennes[378]. Les unes servent à la fabrication des huiles et des

---

[372] Cf. Campbell 1982: 268 et Page 1979: 36 *ad.* 2. 3-4.

[373] Sappho, fr. 2. 3-4 (Campbell): βῶμοι δὲ τεθυμιάμενοι [λι]βανώτῳ·.

[374] Sappho, fr. 44 (Campbell), v. 30: μύρρα καὶ κασία λίβανός τ᾽ ὀνεμείχνυτο·. Dans le discours *Contra Makartatos*, 66 (daté aux environs de 340 av. J.-C.), on retrouve un contexte similaire, dans les enseignements qu'un oracle delphique prescrivait aux Athéniens, relatifs au sacrifice que ceux-ci devaient célébrer en l'honneur de la triade apollinienne: les rues devaient être emplies de la fumée sacrificielle, aux sons de la musique et au rythme des danses: τὰς ἀγυιὰς κνισῆν, καὶ κρατῆρας ἱστάμεν καὶ χορούς (cf. Fontenrose 1978: 253-254, H 29 et Ekroth 2002: 194-195).

[375] Selon Athénée (I 3e), après sa victoire olympique à la course de chars, Empédocle aurait fait façonner un bœuf de myrrhe, d'encens et d'aromates qu'il partagea, selon le rite, entre les assistants, tout en respectant ainsi la tradition qui voulait que le vainqueur offre le sacrifice d'un boeuf et son abstinence de nourriture carnée.

[376] Emp. fr. 128. 6 (D.-K.).

[377] Ar. *Pl.* 1114-1116.

[378]Des listes des condiments, mentionnons: *ka-ra-ko* (MY Ge 605) «pouliot», une espèce de menthe; *tu-we-a* (PY Un 267) désigne génériquement toute substance "qu'on brûle pour obtenir des fumées odorantes (cf. M. Lejeune, «De quelques idéogrammes mycéniens», *REG* 72 (1959), p. 139-148 (ici p. 141). L'interprétation de ce contexte est extrêment controversée. Casabona 1966: 110 fait le point); *ko-ri-ja-do-no* (KN Ga 415) désigne le coriandre ou ses graines; *ku-mi-no* (MY Ge 602) et le pluriel *ku-mi-na* (Ge 605) le cumin; *ka-da-mi-ja* (MY Ge 604) le cresson, *ka-na-ko* (MY Ge 602) une plante aromate rouge ou blanche, dans une liste de condiments, *mi-ta* (MY Ge 602) la menthe, *se-ri-no* (MY Ge 604) le céleri (voir Anacr. fr. 410 (Campbell), pour l'emploi rituel des couronnes de céleri dans un festival en l'honneur de Dionysos), *sa-sa-ma* (MY Ge 602+) se dit des grains du sésame; *e-ra-wa* (KN F 841) ou *elaiwai* (Docs. 393) ou *e-ra-wo* (KN G 726, Np

onguents parfumés, d'autres, telle la myrrhe, peuvent entrer dans la composition de la πρόπομα, une boisson mentionnée par Athénée ou servir à aromatiser certains breuvages[379]. En outre, *ze-so-me-no*, dans l'expression *thuea aleiphatei zesomenōi* (PY Un 267) désignent des aromates utilisés dans la préparation des onguents et des parfums, mais, faute d'un contexte plus précis, l'interprétation est mal assurée[380]. On retrouve autant de mentions des plantes qui dégagent des parfums: *e-ti-we* (PY Fr 343, Fr 1209+) désigne la plante appelée ἔρτις[381] et *ertiwen* est employé dans un contexte relatif à la description d'un homme «parfumé avec de l' ἔρτις»; *wo-do-we* (PY Fr 1203) renvoie à ῥόδον, d'où le sens de «parfumé avec de la rose»; *ko-no* (KN F 953+, MY Ge 602+) se dit d'un flot de parfum; *a-re-pa-te* (PY Un 267) ou *a-re-pa-zo-o* (PY Un 267) ou *a-re-po-zo-o* (Ea 812+, Fg 374) sont employés au sens d'«onguent de bain parfumé» utilisé pour la toilette des hommes tandis que *we-a-re-pe* (PY Fr 1215+) ou *we-ja-re-pe* (Fr 125+) sont des épithètes de l'huile «pour oindre»; *ku-pa-ro* (KN G 519, Ga 517+) ou *ku-pa-ro*² (PY Un 267+) ou *ku-pa-ro-we* (PY Fr 1203) désignent le cyprès ou sont mentionnés dans un contexte en tant qu'épithète «parfumé avec du cyprès»[382]. De ce bref inventaire ressort l'intérêt que portaient les Grecs anciens aux plantes aromatiques locales utilisées, à large échelle, dans divers domaines de la vie quotidienne.

Bien plus, du point de vue qui nous occupe ici, l'espace et la spatialité, les aromates montrent combien ils ont aidé l'imaginaire grec spatial à forger nombre de structures spatiales et d'espaces relevant de l'*ailleurs* - situés sur la terre, mais d'essence divine -, ou apparentés au royaume ou au mode de vie des dieux: pays mythiques et légendaires appartenant aux horizons lointains, pays et peuples fabuleux relégués aux confins de la terre, réserves divines installées en divers endroits privilégiés sur la terre, diverses espèces de l'*ailleurs*, ouranien ou éthérien, alternatives à l'Au-delà infernal. Ainsi, les plantes aromatiques ont donné lieu à de nombreux récits où elles sont destinées à la consommation par les peuples les plus fabuleux. La tradition pythagoricienne a véhiculé plusieurs légendes

---

1039, PY Fr 1223) mentionnent une plante qui figure dans un contexte auprès du figuier et des fruits ou, sous la forme *elaiwon* «huile d'olive» (Docs 217). À la fin du IVe s. av. J-C., Antiphane (fr. 142 Kock, II, 69) et Alexis (fr. 127 Kock, II, 343) complètent la liste des assaisonnements utilisés dans la cuisine grecque.

[379] Ath. II 68 c-d, cf. Detienne 1989 (1972): 72, n. 2.

[380] Cf. Chadwick & Baumbach 1963 *su*. βλήχων ou γλάχων, en version béotienne; *su*. θύος et κορίαννον, *su*. κύμινον, κάρδαμον, κνῆκος, μίνθη, σέλινον, σήσαμα, ἐλαία, respectivement ζέω).

[381] Hsch. *su* χρημνός.

[382] Chadwick & Baumbach 1963 *su.* ἔρτις, ῥόδον, σχοῖνος, ἀλείφω, κυπάρισσος.

relatives à des êtres exceptionnels qui se nourrissent d'odeurs, de flots odorifères et d'effluves[383]. Plutarque reprendra et développera le thème des êtres démoniques sans bouche (ἄστομοι) qui se nourrissent des seules odeurs et habitent sur la lune considérée comme une terre éthérée[384]. La tradition mythologique place la peuplade nomade des Astomes, apparentée par sa «cuisine végétarienne et odorifère» aux dieux, aux confins orientaux de l'Inde, aux environs de la source du Gange: «privés de bouche, velus sur tout le corps et vêtus de duvet et de feuilles, ils vivent uniquement de l'air respiré et du parfum aspiré par leurs narines. Ne prenant ni nourriture ni boisson, ils se contentent de divers parfums des racines des fleurs et des pommes sauvages qu'ils emportent avec eux dans les longs voyages pour ne pas manquer d'odeur à respirer; un parfum trop fort leur ôte facilement la vie»[385]. D'après Marcel Detienne, les nourritures aromatiques de ces êtres étranges correpondraient aux sacrifices d'encens et de la myrrhe pratiqués par les Pythagoriciens. Ces êtres fabuleux évoquent les pays exotiques, ensoleillés et éloignés où les Grecs placent les origines des plantes aromatiques et d'où ils les importaient au prix de longs et difficiles voyages qui nimbent une fois de plus les récits relatifs aux pays réputés pour leur production aromatique: l'Arabie, l'Égypte, l'Inde, la Syrie, etc. Comme le souligne André Lallemand, «l'odeur seule apportait la présence des pays lointains»[386]. Hérodote offre dans ses *Histoires* des témoignages importants sur le circuit du styrax, la gomme obtenue après la cueillette de l'encens, de la myrrhe, de la cannelle, du cinnamome, du ladanum d'Arabie en Grèce, grâce aux marchands phéniciens; la terre de provenance, brûlante et sèche, exhale «une odeur d'une suavité merveilleuse» où se mêlent tous les arômes[387]. Euripide et Mélanippide évoquent les «parfums de Syrie»[388]. Pour Théophraste, l'encens et la myrrhe, la cassia et le cinnamome poussent ensemble dans la Péninsule Arabique, autour de la montagne de Saba, Hadramytha, Kitibaina et Mamali, dans une terre ensoleillée et sèche qui dégage des effluves aussi pénétrants que dans le tableau que brosse Hérodote[389]. Selon le témoignage de Pline, trois mille familles des Minéens d'Arabie

---

[383] Cf. Arist. *Sens.* V, p. 445 a 16.
[384] Plut., *De facie in orbe lunae*, 937d-940.
[385] Strab. II 1. 9, Pline, *HN* VII 21-30 (dans J. André et J. Filliozat, *L'Inde vue de Rome. Textes latins relatifs à l'Inde*, Paris: Les Belles Lettres, 1986, p. 78).
[386] Lallemand 1988: 78.
[387] Hdt. I 1, III 107, 111 et 113.
[388] Eur. *Bacch.* 144 (vapeur d'encens); Mélanippide, fr. 757. 5-6 (Campbell).
[389] Thphr. *HP* IX 4. 2, IX 7. 1 et 2, IX 73.

possèdent héréditairement le droit «sacré» d'exploiter les forêts d'encens[390] tandis que le cinnamome provient d'Éthiopie[391]. L'Arabie dégageait un parfum si pénétrant que la flotte d'Alexandre, dit-on, l'avait ressenti en pleine mer, avant même de distinguer les côtes de la péninsule[392]. Strabon cite Aristobule selon lequel «la partie méridionale de l'Inde comme l'Arabie et l'Éthiopie, produit du cinnamome, du nard et d'autres aromates parce que d'une façon semblable à ces pays elle reçoit les effets des rayons du soleil». Le monde des aromatiques de la Bible aura pour éléments centraux la myrrhe, l'ambre et la coriandre. En revanche, c'est le camphre qui sera essentiel de l'autre côté de l'Orient, et surtout de la Méditerranée asiatique[393]. Ces images des terres du Midi alimentent et se nourrissent à la fois d'une vision mythique et des aromates et des terres qui les génèrent en quantité abondante et de manière spontanée. Elles sont devenues à tel point un élément traditionnel des descriptions des espaces fabuleux et enchantés que Lucien, alors qu'il parodie ces procédés, se sert copieusement du motif des plantes aromatiques. Dans l'île des Bienheureux dont il brosse le tableau dans son *Histoire véritable*, une ville est entourée d'un fleuve de la myrrhe la plus belle dont les bains sont de «vastes édifices de verre chauffés avec du cinnamome»[394]. Il revient à Hérodote de conclure sur la nature des espaces qui produisent de telles merveilles: «Quoi qu'il en soit, il paraît que les régions extrêmes, qui entourent le reste du monde et l'enferment entre elles, possèdent seules les choses que nous estimons les plus belles et qui sont les plus rares» (III 116). Dans la pensée grecque spatiale, les circuits des plantes aromatiques arrivent à établir une véritable connexion avec les pays éloignés, relégués aux confins du monde, qui ne cessent soit d'attirer soit d'effrayer.

Les plantes aromatiques ont été introduites à une date très ancienne dans le circuit religieux des offrandes végétales et des sacrifices d'encens, inséparables des enceintes sacrées dans la mesure où elles évoquent l'ambroisie et le nectar divins et, en même temps, elles correspondent à la haute valeur que les Grecs assignaient aux bonnes senteurs et aux odeurs d'essence divine. Plusieurs commentateurs parmi les Anciens et les Modernes ont tenté de justifier le statut privilégié dont jouissent les offrandes végétales dans les pratiques

---

[390] Pline, *HN* XII 54 et 58.
[391] *Ibid.* XII 82 et 86-88.
[392] *Ibid.* XII 86; Diod. Sic. III 46. 4-5.
[393] Voir à ce sujet R. A Donkin, *Dragon's Brain Perfume. An Historical Geography of Camphor*, Leiden-Boston-Köln: Brill, 1999.
[394] Luc. *HV* II 11 et 13.

cultuelles. Une scholie à l'*Odyssée* mentionne la farine d'orge, ἄλφιτα, que les Grecs auraient utilisée tout d'abord lors des sacrifices, jusqu'à la découverte de l'encens[395]. Plus que l'odeur de la κνῖσα, «les aromates visent à attirer les dieux», comme l'explique un scholiaste d'Eschine[396]. Les courants de la pensée grecque piétiste du IVe s. av. J.-C. mettent en lumière une raison supplémentaire de préférer les sacrifices d'aromates: après leur combustion, ils appartiendraient tout entier aux dieux puisqu'ils ne supposent pas de partage[397]. Cependant, cela n'implique guère une véritable commensalité avec les dieux, comme le soutient Marcel Detienne[398]. Soumises au traitement par le feu, les odeurs suaves qui s'en dégagent empruntent ensuite la voie de l'éther et sont transportées par le biais de la fumée vers le ciel. Les plantes aromatiques ne sortent en rien du schéma de déplacement transéthérien que nous venons de voir dans le cas de la fumée que dégage la combustion de la graisse. Elles ont besoin d'un médiateur (la fumée) qui les emmène dans leur état «transsubstantialisé» vers les dieux, établissant ainsi la communication verticale entre les hommes et les Olympiens. Le parcours de la fumée relie et sépare à la fois les deux mondes, par la simple traversée de l'intervalle spatial qui se trouve entre eux. Les affinités entre les aromates et les parfums d'essence et d'origine divine ne suffisent pas pour anéantir l'écart entre les mondes où ils résident puisque les plantes aromatiques, si parfumées soient-elles, ne peuvent pas s'affranchir de leurs racines terrestres même si elles proviennent des véritables réserves divines que sont les pays exotiques.

S'il existe une primauté et une supériorité des offrandes des aromates sur les offrandes animales issues de sacrifices sanglants, c'est principalement le résultat des théories théologiques et philosophiques élaborées au sein des sectes orphiques et pythagoriciennes[399], où les végétaux et les aromates ont une portée idéologique, car promus au rang d'offrandes pures, simples et élémentaires, non contaminées et non souillées par le contact avec le sang. Leur aura était renforcée par le fait qu'ils renvoyaient au passé révolu de l'âge d'or, caractérisé par la communion plénière entre divin et humain: ils évoquent ainsi des spécimens de nourriture primitive et de fruits de la terre, abondants et spontanés, car tout prêts à la consommation, sans exiger l'effort des humains. Révélés par les dieux

---

[395] *Scholie Q in Od*. XIV 429.
[396] *Schol. in Eschine*, I, *Contra Timarque*, 23, éd. Dindorf, p. 13, 9-11.
[397] Mén. *Dysc.* 449-453; F 117 Körte; Antiphane, F 164 (Kock, II 78), Thphr. *Sur la piété* F 8 (Pötscher), cf. Detienne 1989 (1972): 95 et n. 1.
[398] Detienne 1989 (1972): 95-96.
[399] Detienne 1970; Detienne 1989 (1972), chap. «Le bœuf aux aromates».

eux-mêmes[400], ils seront par la suite offerts sur l'autel délien d'Apollon *Genétōr*, ils deviennent progressivement le modèle de la piété pure[401]. En dehors des courants pythagoriciens, chez Philochore d'Athènes ou chez Théophraste[402], subsiste encore l'idée que le type de sacrifice le plus ancien consistait à brûler le thym, respectivement des espèces arbustives odorantes, faute de plantes aromatiques qui ne seront introduites que plus tard en Grèce. Les espèces arbustives sont mentionnées encore chez Pline, selon lui «[au temps de la guerre de Troie], on ne savait encore que brûler des rameaux d'arbres indigènes, cèdre et citre, dont les volutes de fumée, dans les sacrifices, répandaient un relent plutôt qu'une senteur»[403].

Tous ces propos se tissent sur le canevas de la prétendue primauté et de la supériorité des plantes aromatiques dans les pratiques cultuelles. En corollaire se sont bâties les plus diverses oppositions avec les offrandes animales et les sacrifices sanglants, tenus pour des pratiques irrévérencieuses et impures. Pour Louise Bruit, la signification des aliments végétaux renvoie à la vie ancienne[404]; d'autres commentateurs sont tentés d'y voir un rapprochement avec certains rituels qu'impliquent les cultes funéraires[405]; enfin, une autre explication concerne les coûts réduits que supposaient les offrandes végétales[406]. Cependant, entre ces pratiques diverses il n'y a pas de rupture ou de discontinuité radicale, comme le soulignait Jean Rudhardt[407]. L'encens est souvent brûlé lors de sacrifices

---

[400] Selon la tradition, Déméter aurait inventé le mauve et l'asphodèle, aliments qui permettent de ne ressentir ni la soif, ni la faim, pour permettre à Héraclès de traverser le désert et d'atteindre la Libye. La tradition paraît déjà connue au Ve s. av. J-.C., par Hérodore d'Héraclée, *FGrH* 31 F 1 et sera reprise chez Porph. *VP* 35. Le mythème semble d'origine plus ancienne, peut-être hésiodique (Hés. *Trav.* 41): les mêmes éléments caractérisent le régime diététique d'Épiménide qui l'aurait découvert en assistant, comme Pythagore l'avait fait, au sacrifice en l'honneur d'Apollon *Genétōr* (cf. Plut. *Banq.* 157d - de là, l'idée de Solon qui soutient qu'Épiménide avait trouvé l'inspiration de son régime alimentaire dans le passage hésiodique cité; dans son dialogue *De facie in orbe lunae*, 940 b-c, Plutarque compare de manière explicite l'alimentation d'Épiménide avec celle des résidents fabuleux de la lune).

[401] Diogène Laërce, *Vie Pythag.* XIII, dit, de manière explicite, à propos de l'autel délien d'Apollon *Genétōr* qu'«aucun animal n'y peut être sacrifié», la seule offrande possible consistant en blé, orge, galettes (*popana*), déposés sans être brûlés, à quoi Plutarque, *Banq.* 158a, ajoute la mauve et l'asphodèle, «spécimens de nourriture primitive parmi d'autres produits simples et naturels». Cette piété est particulièrement louée à Delphes. Porphyre, *Abst.* II 16, emprunte à Théopompe une anecdote prônant l'abstinence de nourriture carnée, selon laquelle l'encens, la pâte et les galettes, offerts chaque mois, à la nouvelle lune, à Hermès, Hécate et aux autres figures sacrées léguées par ces ancêtres à Cléarque de Methydrion, seraient, selon la Pythie, l'offrande la plus pieuse, surpassant l'hécatombe offerte annuellement par l'homme riche.

[402] Philochore d'Athènes, *FGrH* 328 F 194; Thphr., *Sur la piété*, F 2 (Pötscher, p. 146-150).

[403] Pline, *HN* XIII 2 (cf. Detienne 1989 (1972): 74, n. 5).

[404] Bruit 1989: 21.

[405] Meuli 1946: 196-198. *Contra*: Jameson 1994: 53-54; Gill 1991: 22-23; Ekroth 2002: 278-280.

[406] Ekroth 2002: 281-282. Sur les prémisses de cette interprétation «économique», voir Bruit 2005: 43-44.

[407] Rudhardt 1992: 249 et s.; cf. aussi A. D. Nock, «The Cult of Heroes», *HThR* 37 (1944), p. 141-173; M. H. Jameson, «Notes on the Sacrificial Calendar from Erchia», *BCH* 89 (1965), p. 154-172; Bruit 2005.

sanglants justement pour combattre les odeurs désagréables d'abattage[408]. Ce qui compte le plus, c'est que et l'un et l'autre rendent compte de la «cohérence du comportément sacrificiel des Grecs à travers la diversité de leurs pratiques»[409] et c'est l'importance attachée à la circulation des offrandes entre les mondes des hommes et des dieux et aux vertus du partage et de la communication avec le divin.

II. 4. 3. Les parfums.

À l'époque archaïque, en Grèce, l'odorat n'était pas encore victime de cette dépréciation qui le frappera plus tard, au profit de la vue, et qui fera dire à Sigmund Freud, par exemple, que «l'effacement de l'olfaction s'inscrirait dans un renoncement instinctuel général allant de pair avec le développement de la civilisation»[410]. Dès l'*Iliade* homérique, le parfum occupe une place de choix, parce qu'il est réservé presque exclusivement aux dieux. Héra s'oint d'une huile à la senteur «grasse, divine et suave»[411]. Cette même expression, ἀμβροσίωι ἑδανωι, τό ῥά οἱ τεθυωμένον ἦεν, sert aussi à qualifier l'huile avec laquelle les Grâces frottent le corps d'Aphrodite dans l'*Hymne* homonyme: il s'agit d'une «huile divine, l'huile des dieux qui vivent à jamais, une huile douce, huile d'ambroisie»[412]. En revanche, l'huile qu'utilisent les mortels n'est qu'une banale huile d'olive, désignée par l'expression λίπ' ἐλαίωι, en de nombreuses occurrences[413]. Plusieurs mots qui désignent des huiles ou des onguents parfumés sont attestés dès les tablettes

---

[408] Cf. *RE su.* Rauchopfer (F. Pfister), 1914, c. 267-286.
[409] Bruit 2005: 32.
[410] Cf. F. Sanagustin, «Parfums et pharmacologie en Orient médiéval: savoirs et représentations», in Rika Gyselen, avec la collaboration de F. Aubaile-Sallenave *et al.*, *Parfums d'Orient*, Bures-sur-Yvette: Groupe pour l'étude de la civilisation du Moyen-Orient; Leuven: Peeters, 1998, p. 200.
[411] *Il.* XIV 171-172: ἀλείψατο δὲ λίπ' ἐλαίωι/ ἀμβροσίωι ἑδανωι, τό ῥά οἱ τεθυωμένον ἦεν. Elle évoquerait «la saison grasse et féconde avec le parfum des fleurs», d'après les *Allégories d'Homère* 39. 5. Élien, *NA* XII 30 mentionne un endroit en Syrie où se trouve une fontaine transparente et «jusqu'à ce jour l'endroit exhale une bonne odeur et tout l'air alentour en est impregné». Ce parfum est rattaché à la scène homérique de la toilette d'Héra que nous venons de mentionner et à la scène du bain prénuptial d'Héra (cf. Motte 1973: 104-114).
[412] *HhAphrod*. 62-63: ἀμβρότωι, οἷα θεοὺς ἐπενήνοθεν αἰὲν ἐόντας,/ ἀμβροσίωι ἑ<δ>ανωι, τό ῥά οἱ τεθυωμένον ἦεν.
[413] *Il.* X 577 (Ulysse et Diomède), XIII 350 (le corps de Patrocle), *Od.* III 466 (Télémaque), VI 96 (Nausicaa et ses compagnes), X 364 (Ulysse), X 450 (les compagnons d'Ulysse), XIX 505 (Ulysse); Hés. *Trav.* 522, etc. Xénophon, *Banq.* II 3-4 distingue entre les parfums qu'utilisent les hommes et ceux qu'exhalent les corps des femmes.

mycéniennes[414], comme le sont les mots qui désignent divers récipients pour conserver l'huile[415].

Le parfum en tant qu'attribut des dieux est plus qu'une épithète en accord avec leurs beauté et majesté. Il est un corollaire de leur nature inaltérable et de leur immortalité. Grâce à ses affinités avec les dieux, le parfum constitue une présence constante dans tout ce qui relève du divin et que l'on retrouve dans plusieurs structures spatiales sacrées, à toute échelle, depuis le corps divin jusqu'à l'Olympe dans son entier. Prenons quelques exemples:

i) le sein de Déméter est parfumé (θυώδεϊ… κόλπωι: *HhDém.* 232); un halo odorant ayant la consistance d'une nuée entoure l'auguste tête de Zeus[416]; l'arrivée des Océanides est annoncée à Prométhée par la «vapeur épaisse» que dégage leur corps immortel, de la même manière qu'Hippolyte mourant reconnaît la présence d'Artémis grâce à son «parfum à la divine haleine»[417]. Le corps d'Aphrodite est vêtu par les Grâces et les Horai en habits parfumés et ornés de fleurs de toutes espèces (*Cypr*. fr. 5, *GEF*) tandis que ses servantes divines portent des couronnes parfumées (*Cypr*. fr. 6). Anacréon assimile le souffle des dieux avec le parfum des roses, ces plantes immortelles (*Anacréontea*, fr. 55. 4 et 44 Campbell). Les corps divins sont imprégnés de parfums qu'ils dégagent au point que l'εὐωδία devient le signe concret de leur présence invisible et insaisissable lors de leurs interventions épiphaniques[418] ou l'expression sublime de leur majesté.

ii) toute chambre où réside un dieu est embaumée, puisque son air s'imprègne de l'odeur qu'émanent les corps divins qui y résident, tels le θάλαμος où Déméter est installée aux côtés de Démophon pour le soigner (θυώδεος ἐκ θαλάμοιο…: *HhDém*. 244), la chambre vérouillée de la résidence d'Héra dans l'Olympe(*Il*. XIV 169), la grotte de Calypso (*Od*. V 55-56). Par extension, toute clôture du type θάλαμος dans les palais royaux est odorante, qu'il s'agisse de la chambre odorante d'Alexandre dans le palais royal de Troie (*Il*. III 382 : θαλάμωι εὐώδεϊ), du θάλαμος d'Hélène dans le palais royal de Sparte (*Od*. IV 121) ou

---

[414] Voir *supra*, n. 382.
[415] Chadwick & Baumbach 1963: *ti-ri-se-ro-e* (PY Fr 1204, Tn 316), *pa-si-te-o-i* (KN Fp 1, Fp5+).
[416] *Il*. XV 153: ἀμφὶ δέ μιν θυόεν νέφος ἐστεφάνωτο.
[417] Respectivement, Esch. *Prom.* 114-116 et Eur. *Hipp.* 1391-1393.
[418] Voir, par exemple, *HhDém*. 275-280; *HhDion*. 35-37; Esch. *Prom.* 114-116; Eur. *Hipp*. 1391-1393. Sur le lien étroit entre épiphanie et parfum, voir *RE su.* Epiphaneia, suppl. VI, col. 316 (F. Pfister); W. Deonna, «Euodia. Croyances antiques et modernes: l'odeur suave des dieux et des élus», *Genava*, XVII (1939), p. 167-262; Chantraine 1954: 51 et, en réplique, F. Chapouthier, *l. c*., p. 85.

du θάλαμος du palais d'Ithaque, cellier bien fermé et gardé sous clé, où est déposé le trésor royal et qui abrite entre autres de l'huile et des vêtements parfumés (*Od.* II 339, XXI 52). Le gynécée est dans l'art l'un des lieux-cadres privilégiés pour la représentation des fleurs, sources naturelles de parfums. Par exemple, sur un médaillon d'une coupe datant des alentours de 480-470 av. J.-C.[419], on voit une jeune femme respirer un bouton de fleur[420]. Les éléments du décor indiquent de manière elliptique l'intérieur d'un gynécée et suggèrent un espace clos, étroitement associé à la féminité, à l'intériorité et à l'érotisme: un lit, un miroir, une corbeille à laine, le sein droit de la femme dévoilé. Sur un lécythe à f. r. attribué au Peintre de Dutuit et daté de 470 av. J.-C.[421], une jeune femme est représentée debout à l'intérieur d'un gynécée indiqué par une chaise, un miroir, une bandelette et un encensoir, θυμιατήριον. Elle tient deux fleurs: l'une, dans sa main droite, colorée en rouge, est à peine visible et évoque une vraie fleur, tandis que l'autre est étonnamment grande et son graphisme rappelle celui des ornements floraux des vases.

iii) tout espace clos et fermé qui abrite les amours secrets entre les dieux/déesses et les mortelles/mortels, surtout caverneux, est rempli des plus suaves odeurs: le μέγαρον dans la caverne de Cyllène où Zeus s'était uni à Maïa «sent bon» (*HhHerm*. 65: … εὐώδεος ἐκ μεγάροιο) et regorge de nectar et d'ambroisie délectables (v. 248); par extension, les langes d'Hermès sont odorants (*ibid*. 237), tous les alentours de l'antre aussi, puisque «un parfum délicieux flottait sur la sainte montagne» (*ibid.*, v. 231-232); le même qualificatif est attribué à la caverne de Nysa qui avait abrité les amours de Zeus et de Sémélè et où fut élevé Dionysos, le fils, né de cette union divine (*HhDion*.(26) 6).

iv) les temples et les autels consacrés aux dieux, tels l'autel éleusinien où Déméter s'enferme toute seule (*HhDém*. 355-356: ἀλλ' ἀπάνευθε θυώδεος ἔνδοθι νηοῦ/ ἧσται, Ἐλευσῖνος κραναὸν πτολίεθρον ἔχουσα) ou son temple d'Éleusis (*HhDém*. 386: νηοῖο… θυώδεος) ou Éleusis dans sa totalité (*HhDém*. 97, 319, 491: Ἐλευσῖνος θυοέσσης). Le temple où réside Aphrodite à Paphos est parfumé (*HhAphr*.58: θυώδεα νηὸν), ainsi que son autel clos (*HhAphr*. 59: ἐς Πάφον: ἔνθα δέ οἱ τέμενος βωμός τε

---

[419] Coupe à f. r. à la manière de Douris, Londres, British Museum GR 1843.11-3.94 (E51); *ARV²* 449,4, 1653; *Para* 376; *CVA* Grande Bretagne 17 Londres 9, pl. 37a-b, 38a-b.

[420] L'image d'une belle adolescente tenant une fleur est récurrente dans la poésie mélique: Archil. fr. 40, 196. 17-19 (West), Sappho, fr. 93. 13 et s. (Campbell), etc.

[421] New York, Metropolitan Museum of Art 41,162.27; *ARV²* 308, 21; *CVA* USA 1 New York, Hoppin and Gallatin Collection; Gallatin Collection pl. 18, 1.

θυώδης) et comme, en corollaire, tout l'air de l'île de Chypre la parfumée (*HhAphr.* 66: εὐώδεα Κύπρον). Zeus lui-même dispose sur l'Ida de «son sanctuaire et son autel odorant» (*Il.* VIII 48: ἔνθά δέ οἱ τέμενος βωμός τε θυήεις). L'autel parfumé d'Apollon à Délos est une véritable clôture divine (*HhApoll.* 87-88: ἦ μὴν Φοίβου τῆιδε θυώδης ἔσσεται αἰεὶ/ βωμὸς καὶ τέμενος). Le sanctuaire delphique est odorant à son tour (Pind. *Ol.* VII 31). Plus tard, Plutarque rapportera que l'adyton apollinien de Delphes «s'emplit d'une odeur et d'un souffle agréable, comme si des exhalaisons comparables aux plus suaves et aux plus précieux parfums s'échappaient du lieu sacré ainsi que d'une source» (Plut., *De defectu*, 50, 473c).

v) les paysages qu'affectionnent et fréquentent les dieux constituent des complexes saturés de structures spatiales qui accroissent la densité religieuse des endroits. Les bois, les prairies, les jardins, les sources intarissables, les oiseaux, la végétation foisonnante, les chœurs des Nymphes représentent des éléments inséparables de telles structures essentiellement parfumées. Dans la prairie à l'herbe tendre où danse Pan aux sons des hymnes entonnés par les Nymphes à la voix claire, le crocus se mêle à l'hyacinthe qui sent bon, parmi des espèces végétales innombrables (*HhPan* 19-26). Dans la plaine de Nysa où Perséphone jouait avec les filles de l'Océan, une multitude d'espèces florales de couleurs chatoyantes dégageait «le parfum le plus doux» qui se propage partout, en faisant sourire à la fois la terre, le ciel immense et les vagues de la mer (*HhDém.*13-14: κηώδης τ' ὀδμή, πᾶς δ' οὐρανὸς εὐρὺς ὕπερθεν/ γαῖά τε πᾶσ' ἐγέλασσε καὶ ἁλμυρὸν οἶδμα θαλάσσης). Zeus et Héra couchent sur un pré émaillé des mélilots, safrans et jacinthes; dans un pré fleuri imprégné des parfums envoûtants couchent également Poséidon et Méduse[422]. À la naissance d'Apollon, «un parfum divin baigna l'immense Délos tout entière…» (Thgn. *Élég.* I 8-10). L'endroit où Aphrodite, couronnée de sa chevelure de bandelettes de roses parfumées, puisa dans le Céphise se rafraîchit des douces haleines des vents (Eur. *Méd.* 840-841), etc. Il existe quelques images représentant des fleurs dans un contexte cultuel dénoté par la présence d'un autel. Par exemple, une amphore de Vienne[423]

---

[422] Respectivement, *Il.* XIV 347-349 et Hés. *Th.* 279. Sur la fonction symbolique des prés et des jardins légendaires, voir Motte 1973, *passim.*; C. Calame, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris: Belin, 1996, p. 173-197.

[423] Vienne, Kunsthistorisches Museum IV 772; à la manière du Peintre d'Altamura; vers 460-450 av. J.-C.; *ARV²* 597; *CVA* Autriche 2 Wien 2, pl. 62.2. Voir T. Hackens, «À propos de la couronne fleurie de la déesse

représente, devant un autel, une jeune fille tenant à la main gauche une oenochoé et dans l'autre main une fleur épanouie. De l'autre côté de l'autel, on voit la divinité elle-même (Héra?) avec son sceptre et son πόλος. L'élément floral associé à l'autel est chargé d'une dimension religieuse tout comme l'oenochoé: c'est une offrande en l'honneur de la déesse, autrement dit un signe de χάρις qui compte sur le caractère inséparable de la relation entre les odeurs et les dieux.

vi) l'Olympe dans son entier est θυώδεος (*HhDém*. 332, *HhHerm*. 322).

Il est d'autres espaces emplis par des odeurs divines : les «paradis terrestres», à savoir les espaces enchantés appartenant au champ de la géographie fictive, situés dans des lieux non déterminés, aux confins de la terre, *betwixt and between* les mondes des dieux et des hommes. La tradition littéraire grecque est émaillée de tels pays idéaux d'outre-mer d'une grande fécondité et d'îles fortunées, accueillants et au printemps éternel, qui allient des couleurs chatoyantes, des sons harmonieux, des mouvements gracieux et des odeurs sublimes. Au contraire, mais avec la même constance, les pays sans odeur ou dotés d'un air malsain constituent la contrepartie olfactive soit d'une géographie mythique avec mauvaise odeur, soit d'une géographie réelle et historique tenue obstinément à l'écart. Signes d'anxiété, d'inquiétude angoissante ou de mort, l'absence de parfum ou, bien plus grave, la mauvaise odeur, s'associent aux figures divines les plus méprisées (les Harpies[424], les Érinyes[425], les vautours), aux lieux désertiques, aux mouillages inhospitaliers, aux terres de cauchemar, aux terres vides, sauvages, celles qui n'abritent que des gens solitaires et bannis, en proie à la souffrance, telles la terre des Cyclopes, l'île de Lemnos où réside Philoctète et où règne le spectre de la δυσοσμία ou, plus tard, l'île Leuké dans l'*Héroïque* de Philostrate. Entre ces deux paradigmes olfactifs, la disjonction est nette, car, ici, comme ailleurs, influe la logique dichotomique qui opère par binômes: tandis que les terres embaumées passent pour être apparentées au monde divin, les terres battues de souffles désagréables sont reléguées indéniablement au registre du κακός et de la proscription. En témoignent les manœuvres politiques et religieuses employées par les Athéniens contre les Lemniens réputés pour leur mauvaise odeur, qui se servaient de la formule proverbiale

---

Héra», dans O. Morkholm et N. M. Waggoner (éds.), *Greek numismatics and archaeology. Essays in honor of Margaret Thompson*, Wetteren, 1979, p. 63-69, pls. 40-41.

[424] Ap. Rhod. *Arg.* II 272: odeur de pourriture.

[425] Esch. *Eum.* 53: odeur pestilentielle.

(λήμνια κακά) comme d'un moyen de propagande, bon à justifier le massacre inexpiable des Lemniennes[426], voire à légitimer la conquête de leur île par Miltiade (510) en tant qu'«expédition de représailles». La connotation négative de la δυσοσμία dans la pensée grecque archaïque ne saurait être intelligible que si on la rapproche du statut privilégié que réserve la tradition littéraire aux pays embaumés. Prenons quelques exemples: l'air de l'île de Calypso est embaumé de parfums naturels mélangés avec l'odeur de l'encens brûlé. La grotte où réside la déesse est entourée d'un bois touffu d'aulnes, de peupliers noirs et de cyprès odoriférants (*Od*. V 64: κλήθρη τ' αἴγειρός τε καὶ εὐώδης κυπάρισσος), tandis que, dans l'âtre brûlait un grand feu, d'où, en se consumant, le cèdre et le thuya bien sec répandaient leurs senteurs à travers l'île (*Od.* V 55-56). Même les habits dont elle revêt Ulysse sont parfumés (*Od*. V 264). L'île des Bienheureux, l'île des Hespérides sont toujours des oasis merveilleux dont les airs dégagent des suaves odeurs[427]. Dans l'île où parviennent les âmes pieuses et justes, selon la vision qu'offrent les fragments des *Thrènes* de Pindare, «se répand sans cesse l'odeur des parfums de toute espèce» (fr. 129.7 Race): la source des parfums au feu rayonnant est constituée à la fois par «des prairies fleuries de roses pourpres»[428], les baumiers ombreux que la flamme consume sur les autels des dieux et les arbres aux fruits d'or qui font plier les rameaux sous leur poids. Pour que l'image de ce lieu paradisiaque soit complète, s'y ajoutent des «fleuves sans ressac et lisses» (fr. 130). Ici, les hommes vivent en communauté, passant leur temps en jeux, courses de chevaux, exercices gymniques, sons de phorminx, joie, «commémorations et récits de ce qui fut et de ce qui est», «heureux tous par le lot des rites soulageurs de peines» (fr. 131a Maehler). Quand les pays ne sont pas mythiques, ils sont légendaires. Dans un canton de Macédoine situé au-dessous du mont Bermion, dans le jardin de Midas poussaient des roses fabuleuses à soixante pétales, «dont l'odeur est plus agréable que celles qui croissent ailleurs»[429]: c'est là, disent les Macédoniens, que Silène fut un jour capturé. Le paradis embaumé de Sardes enchante l'œil et l'esprit de Cyrus, ainsi qu'il ressort de la description qu'en offre Xénophon[430].

---

[426] Apollod. *Bibl.* I 9.17.
[427] Pind. *Ol.* II 75-86, 128-130, respectivement Eur. *Hipp.* 742-743, 748-751.
[428] Pind. fr. 129.3 (Race). Les couronnes de roses protègent aussi les corps des défunts (*Il.* XXIII 185, *Anacr.* fr. 55. 25 (Campbell)).
[429] Hdt. VIII 138.
[430] Xén. *Écon.* IV 21. Les descriptions des pays légendaires, éloignés, situés hors des circuits ordinaires des humains conservent ces éléments spatiaux de base y compris dans la tradition littéraire tardive. Ainsi, l'image

Pour résumer, les parfums sont le propre des espaces insulaires, clos et fermés qu'ils embaument et dont ils entretiennent l'atmosphère agréable. Cela vaut aussi pour le corps des dieux, pour leurs résidences ou chambres isolées, bien fermées et aux portes vérouillées, pour les clôtures divines de toute nature, espaces cultuels, réserves divines de la géographie mythique ou l'espace olympien dans son entier. Ici et là, les parfums remplissent une fonction soit cultuelle, soit érotique. De plus, ces affinités entre les parfums et les espaces clos se retrouvent dans l'habitude grecque de conserver toute sorte d'huiles parfumées dans des récipients bien fermés ou dans les encensoirs. Du côté asiatique de la Méditerranée et dans les pays de l'Extrême Orient où se situent les plus prestigieux centres de production des parfums, le lien entre brûle-parfums et jardins miniature, espaces clos, de surface réduite et bien délimitée est attesté[431]. Si les parfums naturels, surtout ceux des fleurs et de la campagne, sont diffus dans l'air des réserves divines et des structures topographiques chargées de densité religieuse, on pourrait s'attendre à ce que tous les parfums restent confinés aux alentours, dans une aire de rayonnement limité, à l'intérieur des clôtures qu'ils embaument. Cependant, ils ne sont pas du tout dépourvus d'aspect dynamique. Bien au contraire, la diffusion et la propagation des ondes odorantes dans l'espace atteignent souvent des dimensions transéthériennes, et donc cosmiques. Prenons quelques exemples: une fois entrée dans sa chambre, dans la résidence céleste qu'Héphaïstos lui a bâtie sur l'Olympe, Héra ferme d'un verrou secret les vantaux éclatants adaptés aux montants de la porte; dès qu'elle agite (κίνυμαι) le parfum pour oindre son corps, «la senteur en emplit la terre comme le ciel»: ἔμπης ἐς γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἵκετ' ἀϋτμή (*Il.* XIV 174). Le champ spatial qu'il touche est extrêmement ample, il frise la totalité de l'univers (ἐς γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν). Le verbe qui rend compte de la diffusion du parfum est ἱκνέομαι, précisément le verbe qui exprimait l'action de la fumée. Cependant, si les odeurs de la graisse et des plantes aromatiques montent à travers l'éther avec la fumée et par son biais, les parfums connaissent une dynamique de sens opposée, sans avoir besoin de véhicule. Pour se propager, le parfum qu'utilise Héra se diffuse de lui-

---

de l'Attique légendaire que brosse Euripide dans *Médée*, v. 835-845 présente la couronne parfumée des roses et les brises légères à la douce haleine du Céphise; l'atmosphère embaumée ne manque pas au tableau du Caucase décrit par Philostrate, *VA* II 1. Voir aussi Thcr. *Id.* VII 143, Philostr. *Her.* VI 8 (à propos du tombeau du héros Protésilaos), Plat. *Phèdr.* 229b, 230b, Ps.-Arist., *De mirabilibus auscultationibus*, 113 (Hett, p. 292) à propos du mont Ouranion à Carthage, Élien, *NA* XII 30, etc.

[431] R. A. Stein, *Le monde en petit. Jardins en miniature et habitations dans la pensée religieuse d'Extrême-Orient*, Paris: Flammarion, 2001[2] (1987), p. 235.

même sur une aire infinie. Il suffit que la déesse ouvre le flacon et qu'elle l'agite un peu. En plus, la diffusion de la senteur de l'huile divine ne suit plus un chemin de sens unique ascendant suivant la figure de la colonne unissant le ciel et la terre. Ici, le sens de déplacement descendant est implicite. Le parfum rayonne à l'intérieur de l'Olympe et se dirige de lui-même vers le bas. L'image, extrêmement saisissante, n'insiste pas tant sur la vitesse de propagation transéthérienne du parfum que sur sa puissance d'imprégnation. Entre l'intensité de la senteur à la source et la portée du mouvement généré le rapport est proportionnelle. Parmi les entités et les substances qui traversent l'éther, le parfum d'Héra descend et emplit la terre grâce à une dynamique suave.

Également, dans le pays où parviennent les âmes pieuses après la mort (εὐσεβῶν χῶρον, v. 1) que peint le premier fragment des *Thrènes* de Pindare, l'emploi de la préposition κατά avec l'accusatif pour décrire la dispersion incessante des parfums de toutes sortes implique un mouvement descendant. En revanche, dans un mythe que rapporte Ovide, mais qui, d'après Lactance, serait d'origine hésiodique[432], on retrouve le thème du parfum qui «emplit la terre». Dans ses *Métamorphoses*, Ovide décrit la manière dont le corps voué à la pourriture de Leucothoé, fille d'Orchamos, le roi des Perses qui règne sur le Pays des Aromates, monte dans le ciel. C'est Hélios, son amant, qui le lui promet, bien que son corps soit déjà déposé dans une fosse profonde recouverte de sable. Quand Soleil veut la dégager, c'est trop tard, car ses rayons sont impuissants à réchauffer la jeune fille. Alors, Soleil répand sur le corps de Leucothoé un nectar odorant, en lui faisant cette promesse: «Malgré tout, tu monteras dans le ciel». L'effet est instantané: «Aussitôt, imprégné du nectar d'origine divine, le corps se dissout, il emplit la terre de son parfum, et, à travers la glèbe où elle a poussé ses racines, surgit une tige d'encens dont la pointe brise le tombeau». Au-delà du thème de la montée de l'âme vers le royaume des dieux, on retrouve ici une légende étiologique qui offre une explication raisonnée du métabolisme de l'héliotrope, la plante à tige rotatoire dont la fleur odorante se tourne toujours vers le Soleil. On retrouve dans l'*Héroïque* de Philostrate, à propos de l'endroit où était enterré le héros Protésilas (v. 6), un motif similaire, celui des ondes d'air parfumé qui remontent d'un tombeau.

Les parfums peuvent donc monter et descendre. Plus précisément, il leur arrive de couler parfois, tant ils sont abondants et denses. Dans le cycle de ses poèmes conviviaux,

---

[432] Ov. *Mét.* IV 190-255; Hés. fr. 351 M.-W. (*Fragmenta dubia*). Cf. *RE su.* Leukothoe (Kroll), 1925, c. 2306 et Detienne 1989 (1972): 72, n. 3.

Anacréon offre l'image d'une colombe qui, en volant dans l'air d'un endroit inconnu, dégage l'odeur des parfums et «pleut (ou fait pleuvoir) des parfums»[433]. Dans l'île des Hespérides, telle que la décrit Euripide dans son *Hippolyte*, «des sources d'ambroisie *s'épanchent* devant la couche de Zeus, aux lieux où, dispensatrice de vie, une terre merveilleuse nourrit la félicité des dieux»[434]. De la troisième des quatre fontaines qui ornent le jardin du palais d'Aiétès, au pays des Colques, «coule une huile parfumée», chez Apollonios de Rhodes[435]. Cette image des parfums abondants qui coulent s'est bien fixée dans la littérature grecque, notamment dans les descriptions des endroits fabuleux compris sous le paradigme du *locus amoenus*. Plus tard encore, les parfums se présentent comme des flots et affectionnent fréquemment la figure des ruisseaux, chez Théophraste et Pline[436]. Dans le *De mirabilibus auscultationibus*, le Ps.-Aristote brosse l'image de la montagne appelée Ouranion, «remplie de toutes sortes d'arbres et rendue magnifique par des fleurs de toutes les couleurs au point qu'une succession d'endroits répandant une odeur agréable sur une large étendue donne l'air le plus agréable aux voyageurs. À cet endroit, on dit qu'il y a une *source d'huile* et qu'elle a une odeur semblable à celle des copeaux de cèdre»[437]. Dans son traité *Sur les animaux*, Élien évoque un endroit en Syrie où se trouverait une *fontaine transparente* et «jusqu'à ce jour l'endroit exhale une bonne odeur et tout l'air alentour en est imprégné»[438]. De l'antre de Cronos, dans l'île merveilleuse décrite par Plutarque dans *De facie*, le parfum de l'ambroisie sort et se répand «*comme s'il sortait d'une source*»[439]. Dans la veine parodique d'Aristophane, Lucien soumet au mécanisme comique la fluidité des parfums, en confirmant ainsi à quel point ce trait était devenu un élément traditionnel des descriptions des espaces enchantés. De plus, il donne aux flots parfumés une dimension cosmique presque «gargantuesque»: dans l'île des Bienheureux de son *Histoire véritable*, il y a une ville autour de laquelle «*coule un fleuve* de la myrrhe la plus belle, d'une largeur de cent coudées royales, et profond de cinq, de façon qu'on peut y nager avec aisance»[440].

---

[433] *Anacr.* fr. 15. 1-4 (Campbell).
[434] Eur. *Hipp.* 748-750.
[435] Ap. Rhod. *Arg.* III 24.
[436] Thphr., *Sur les odeurs* 27; Pline, *HN* 132 et s.
[437] Ps.-Arist., *De mirabilibus auscultationibus*, 113.
[438] Élien, *NA* XII 30.
[439] Plut., *Du visage qui apparaît dans le rond de la lune*, 26, 941 et s.
[440] Luc. *HV* II 13.

II. 4. 4. La rosée.

Une autre substance, apparemment de nature météorologique, est censée traverser l'éther: la rosée, on la rencontre à travers toute la tradition littéraire grecque, à partir de l'ἔρση homérique jusqu'au δρόσος, plus usuel[441]. Cependant, la rosée se distingue nettement des autres substances étudiées précédamment. Par exemple, la rosée n'y circule pas en double sens: on ne la voit qu'en descendant du ciel sur la terre, mais jamais en montant, à la différence donc de la fumée et des parfums brûlés qu'on ne voit que montant[442]. De plus, la rosée n'est presque jamais décrite à sa source ou lors de son parcours, mais toujours déjà installée sur la terre. Substance liquide, elle n'est pas fluide pour autant, elle ne coule pas ni ne semble revêtir la forme de gouttelettes, comme on le verra. Si nous nous contentions de ces quelques observations sommaires, la rosée ferait à peine l'objet de notre étude. Cependant, même si on la voit presque toujours sur la terre (et non dans le ciel, l'éther ou l'air), elle n'y réside pas. Son origine est à la fois divine et céleste, sans aucun doute, les sources littéraires d'époque archaïque s'accordent sur ce point, sans aucune exception. Les propos malicieux d'Aristophane en seraient la meilleure preuve car, alors qu'il s'en prend à l'origine céleste de la rosée ou à son symbolisme dans l'économie des signes divins, il rend compte des «lieux communs» que pareilles idées constituaient dans la pensée mythique et religieuse des Grecs. On pourrait même supposer que la rosée doit sa simplicité justement à son origine, en quelque sorte, ineffable.

Un bref examen étymologique des mots qui désignent la rosée témoigne de sa source céleste. Les commentateurs rattachent le mot ἔρση à la racine **wers*, d'où dérivent les termes désignant la pluie[443], mais qui produit, en outre, des dérivés désignant diverses espèces d'animaux mâles[444], à moins que **wers* ne se confonde avec **ers*, d'où dérivent et

---

[441] Le terme δρόσος, dérivé d'ἔρση, apparaît chez Pindare, Eschyle, Hérodote, mais on rencontre deux occurrences d'adjectifs dérivés de δρόσος déjà chez Sappho (fr. 71. 8: δροσόεσσα; fr. 95. 12: δροσόεντας), où ἔρση est attesté aussi (fr. 96. 12 Campbell: ἐέρσα). Leur champ sémantique se recouvre totalement, il n'y a pas de désaccord entre les deux mots ou entre leurs dérivés. Il en va de même pour Pindare, qui utilise à la fois ἔρσ- et δρόσ-. Avec Euripide, le champ sémantique de δρόσος s'élargit considérablement.

[442] S'y ajoute une autre exception notable: les fleuves tombés du ciel, dont l'exemple nous l'avons traité dans l'***Appendice* VI**.

[443] Cf. *DELG su.* ἔρση, d'où l'ind. *varṣám* «pluie», hitt. *waršaš* «rosée», irl. *frass* «pluie».

[444] Par exemple, l'ind. *vrṣa-bhá* «taureau, mâle», lat. *verres* «sanglier», etc.

δρόσος et le terme grec ἕρσαι «jeunes agneaux mâles»[445]. Tandis qu'Émile Benveniste ou Pierre Chantraine estiment que les deux racines sont distinctes dans toutes les langues indo-européennes, à l'exception de l'indien où leur convergence est un développement secondaire et particulier sans correspondants dans d'autres langues[446], Deborah Bœdeker souligne la relation entre les répertoires sémantiques de mots issus des deux racines et place l'ἔρση homérique sous le signe de l'humidité fertilisante générée par le principe divin de la fécondité masculine. Pour soutenir cette hypothèse qui semble avoir plus de poids, Boedeker met en valeur les rapports de parenté entre ἔρση, ουρανός «ciel (comme lieu-source de la pluie?)» et οὐρέω «uriner (euphémisme pour «pleuvoir»)», en soulignant les analogies entre la pluie et l'urine, avec références aux Maruts en *Rig Veda*[447], et en plaçant la rosée dans un contexte cosmologique, en tant que liquide céleste venant du ciel et généré spontanément par Ciel (principe fertilisant masculin, actif) lors de l'union primordiale avec Terre (réceptacle féminin, passif). Un exemple isolé dans la poésie lyrique archaïque, chez Alcman, fait d'Hersé (la Rosée, personnifiée) le résultat de l'union de Zeus et Séléné, son rôle étant celui de nourrir les plantes[448]. À la lumière de cette relation généalogique, le statut privilégié que la rosée entretient avec le principe fertilisant céleste et son rôle de relais entre le haut et le bas sont parfaitement mis en évidence ainsi que ses affinités avec le registre lunaire, l'humidité, la féminité, la fertilité[449]... Chez Euripide aussi, la rosée est une eau limpide d'origine céleste tout comme l'éther est qualifié par l'adjectif dérivé de δρόσος[450].

---

[445] Une seule occurrence chez Homère, *Od.* IX 222. De la racine **ers* dériveraient aussi l'ind. *ṛṣa-bhá* «taureau, mâle», mais aussi le lat. *ros* «rosée, eau pure», ce qui renvoie à une étrange convergence sémantique.

[446] Benveniste 1969: I, 21-25. Voir aussi la conclusion de P. Chantraine, *DELG su.* ἔρση.

[447] *RV* 1. 64. 6, 2. 34. 13, 5. 58. 7. À ce sujet, voir G. Nagy, *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1974, p. 231-237 (cf. Bœdeker 1984: 3).

[448] Alcm. fr. 93 (Calame): «tels qu'en nourrit Rosée, la fille de Zeus et de la divine Séléné». Alcman est le seul poète en effet qui fait d'Hersé le produit de cette union divine, bien que Zeus figure comme l'un des époux de Séléné déjà dans la tradition des *Hymnes homériques* (*HhSél.* 14). À ce sujet, voir Roscher, *su.* Mondgöttin, col. 3172 sq., R. F. Willets, *Cretan Cults and Festivals*, London: Routledge and Kegan Paul, 1962, p. 178 et s.

[449] Ces affinités sont également présentes chez Sappho (fr. 96. 12 Campbell) ou, plus tard, chez Arist. *Probl.* 937b 3s ou chez Plut. *Mor.* 24, dans un commentaire qui fait écho justement au fragment cité d'Alcman(n. 448).

[450] Eur. *Andr.* 227 (ῥανίδ᾽ ὑπαιθρίας δρόσου), respectivement *Bacch.* 864-866 (δέραν/ εἰς αἰθέρα δροσερὸν ῥίπτουσ᾽). C'est à ces contextes, peut-être, que fait allusion Aristophane (*Acharn.* 171) quand il parodie le signe céleste reçu par Dicéapolis après qu'«une goutte d'eau l'a mouillé». Malgré l'ironie, le passage témoigne de la croyance largement répandue en l'origine divine et céleste de la rosée.

Les premières mentions de la rosée dans la littérature grecque apparaissent chez Homère, où elle se trouve reliée à Zeus. À une première reprise, une rosée mêlée de sang est envoyée par Zeus avant le début du combat acharné autour du fossé bâti par les Achéens: κατὰ δ' ὑψόθεν ἧκεν ἐέρσας/ αἵματι μυδαλέας ἐξ αἰθέρος (*Il.* XI 53-54). Ce phénomène étrange avait été précédé par l'envoi de Lutte, «un signe de guerre à la main» (*Il.* XI 4), puisque, ici, comme ailleurs dans l'*Iliade*, les signaux divins les plus divers servent à annoncer les scènes de bataille. Si Lutte devait faire surgir, d'un cri aigu lancé du milieu des nefs achéennes[451], une force infinie dans les cœurs des Achéens et déterminer Agamemnon à lancer l'appel de guerre (v. 15), la rosée sanglante, elle, annonce et précède l'entrée en jeu, à tour de rôle, de l'armée troyenne (v. 56 et s.). En somme, Zeus lance deux signes du haut de l'Olympe: l'un comptant sur l'effet sonore de la voix divine de Lutte, lancée du milieu de l'un des camps à la portée des deux côtés, horizontalement; l'autre comptant sur l'effet visuel frappant de la rosée mêlée de sang, tombant d'en haut, verticalement. Ce dernier signe est terrible et aussi éloquent, «tant [Zeus] compte bientôt jeter des têtes fières en pâture à Hadès» (v. 55). Remarquons, en termes d'espace, que l'effet de la tombée de la rosée sanglante du haut du ciel (ἐξ αἰθέρος) sur la terre (κατὰ… ἧκεν) rappelle les âmes des mortels précipitées sous la terre (…Ἄϊδι προΐαψεν)[452]. Dans cet exemple tiré de l'*Iliade*, on ne dispose d'aucun renseignement sur la source de la rosée. On sait que Zeus envoie la rosée vers le bas, action désignée par l'emploi de κατά avec le verbe ἵημι «envoyer, lancer, transmettre» que nous avons analysé à l'occasion de la description des lancements des aigles à travers l'éther[453]. Le verbe ἵημι concerne, dans notre exemple, le geste de Zeus, sans qualifier aucunement le mouvement de la rosée. Par rapport à d'autres êtres animés ou substances envoyés par Zeus vers la terre, la descente de la rosée est peu documentée. C'est du ciel qu'elle tombe, de là où elle se trouve à la portée de la main de Zeus en tant que substance toute préparée qui n'implique aucun «processus technique» de fabrication, comme si elle était sécrétée au (ou par le) ciel. Mais comment

---

[451] Une fois descendue de l'Olympe, Lutte s'installe sur la nef d'Ulysse, celle «qui tient le milieu de la ligne et permet à la voix de porter des deux côtés, aussi bien jusqu'aux baraques d'Ajax […], que jusqu'à celles d'Achille» (*Il.* XI 5-8).

[452] Cette même expression était utilisée dès le début de l'*Iliade* (I 3), pour être reprise encore deux fois (V 190, VI 487), ce qui montre l'importance de la scène et de l'image correspondante dans l'économie du poème.

[453] Voir *supra*, p. 107.

arrive-t-elle sur la terre? Quelle forme revêt-elle au départ, lors de la traversée, enfin à l'arrivée?

Substance organique, non animée, la rosée ne saurait pas contenir de force cinétique en elle-même. Comme dans d'autres cas semblables, sa chute ne fait que suivre la trajectoire prescrite par Zeus. Pourrait-on supposer qu'à l'intérieur du mélange qu'est la rosée sanglante, c'est le sang qui joue de rôle de véhicule? En fait, si la rosée n'est envoyée sur terre par Zeus qu'une seule fois (voir l'exemple cité ci-dessus[454]), plus loin, au chant XVI de l'*Iliade*, Zeus se sert d'une averse exclusivement de sang, répandue sur le sol, pour rendre hommage à Sarpédon, qui va être tué par Patrocle: αἱματοέσσας δὲ ψιάδας κατέχευεν ἔραζε (*Il.*XVI 459). Cette même image sera encore mieux développée dans le *Bouclier*, où le tonnerre de Zeus est accompagné de la tombée des gouttes de sang, en signe de prélude à la lutte entre Héraclès et Cycnus: μέγα δ' ἔκτυπε μητίετα Ζεύς,/ [κὰδ δ' ἄρ' ἀπ' οὐρανόθεν ψιάδας βάλεν αἱματοέσσας,]/ σῆμα τιθεὶς πολέμοιο ἑῷ μεγαθαρσέι παιδί (v. 383-385). Même si dans ces deux exemples les gouttes de sang ne sont plus mêlées à la rosée, le schéma de transmission est similaire: Zeus se trouve à l'origine du phénomène, il fait tomber les liquides concernés dans des contextes appropriés (mauvais présage ou signe - σῆμα - d'un combat décisif), le point d'origine est ouranien, car la rosée sanglante et les gouttes de sang tombent du ciel (ἐξ αἰθέρος, ἀπ' οὐρανόθεν), les descentes de liquides accompagnent des signes sonores spécifiques de manifestation de l'autorité de Zeus[455]. À la différence de la rosée, le sang revêt la forme des gouttes (ψιάς) qui peuvent être rapprochées de celle de la pluie[456]. Au contraire, l'ἔρση homérique n'est jamais décrite en termes de gouttes, et la rosée se distingue toujours de la pluie, surtout du point de vue dynamique: si elles sont liquides toutes les deux, pourtant, seule, la pluie est fluide; la rosée, quant à elle, tombe ou est versée, mais elle ne coule

---

[454] Dans l'*Ancien Testament*, Es. XXVI, on assiste à une tombée de rosée à l'état pur, produite et envoyée par Dieu. Son action est merveilleuse et fécondante, car elle est censée revivifier les morts. Pour une analyse en détail du motif, voir P. Humbert, «La rosée tombe en Israël», *Theologische Zeitschrift* 13 (1957), p. 487-493.

[455] *Il.* XI 52-53 (Zeus soulève un féroce tumulte), Hés. *Boucl.* 384 (Zeus gronde violemment). Le contexte où Zeus verse les gouttes de sang en signe d'hommage à Sarpédon est silencieux, car solennel.

[456] Dans *Il.* XVI 459, on dit explicitement que Zeus envoie des gouttes de sang - d'où l'idée que les gouttes de sang sont les «larmes de Zeus» - et qu'il les envoie «en averse». Dans le *Bouclier* aussi, Zeus «fit tomber du ciel une pluie de gouttes sanglantes» (v. 384).

jamais[457]. Dans les poèmes homériques, il n'y a qu'un seul point commun entre l'ἔρση et la pluie, respectivement ὄμβρος et ὑετός: toutes les deux proviennent de Zeus[458]. En revanche, une différence spécifique, essentielle, les éloigne l'une de l'autre: alors que les valeurs associées à la rosée sont positives[459], à la pluie désignée par les mots ὄμβρος et ὑετός sont associées toujours des connotations négatives dans des contextes qui impliquent des tempêtes destructives[460] ou simplement le mauvais temps[461].

Cependant, quand Zeus envoie de la rosée mêlée de sang (XI 53), le sang ne conserve plus la forme des gouttes, ce qui nous interdit de rapprocher leur tombée de l'image de la pluie et d'assigner au sang la fonction de «véhicule» qui entraîne la rosée avec soi, dans son écoulement à travers l'éther. Le mélange des deux substances revêt une forme diffuse qualifiée de μυδαλέος «humide»: l'adjectif n'est attesté chez Homère que dans ce contexte. En outre, il apparaît chez Hésiode, qualifiant des vêtements trempés par la pluie (*Trav.* 556) ou une épaisse couche de poussière mouillée de larmes (*Boucl*. 270), alors il s'agit d'une forme d'humidité légère. Si l'on juge d'après le champ sémantique de μυδαλέος et d'après les mots apparentés dans d'autres langues indo-européennes, la tombée de la rosée sanglante prend la forme d'une pluie fine ou du brouillard[462]. On pourrait supposer alors que la tombée de la rosée est sinon imperceptible, du moins fort diffuse, comme celle d'une buée subtile, qui s'apparente alors à la nature atmosphérique du milieu traversé (l'éther, ensuite l'air) jusqu'à sa tombée sur la terre. C'est, en effet, sous cette forme d'humidité diffuse qu'apparaît toujours la rosée, comme on le verra. On a, ici, une autre différence spécifique par rapport à la pluie: tandis que cette dernière représente

---

[457] Pline va plus loin dans la comparaison entre pluie et rosée: il dit que la pluie est salée, tandis que la rosée est douce (cf. *HN* 11. 30-31, 16. 31, 31. 85).

[458] Zeus apparaît constamment dans la pensée grecque archaïque comme le dispensateur de la pluie, jusqu'à s'identifier avec le phénomène, comme en témoigne l'expression «Zeus pleut»: *Il*. XII 25, *Od*. XIV 457, Hés. *Trav*. 488.

[459] À une seule exception près, dans l'*Od.* V 467 Ulysse craint «le givre funeste et la rosée humide». Pour une analyse plus détaillée du contexte, voir *infra*, p.170-171.

[460] *Il.* III 4, X 6, XII 286, XIV 385 (associée à l'hiver et au déluge, terme de comparaison pour différents moments critiques de la bataille acharnée ou pour signifier la colère de Zeus contre les mortels), V 91 (la pluie de Zeus s'abat fortement sur la terre et, sous sa pression, le bon travail des hommes s'écroule), XI 493 et XIII 139 (la pluie associée aux torrents destructifs d'un fleuve), XII 133 (phénomène violent qui met à l'épreuve les chênes des montagnes), XXIII 328 (la pluie associée à la pourriture du bois).

[461] *Od.* I 161, IV 566, VI 43, V 480, VI 13, XIX 442; Hés. *Trav*. 626, 674-676 (temps inopportun pour la navigation). Chez Pindare aussi, toutes les références à la rosée sont connotées positivement (*Ol*. VII 1-2; *Ném*. III 76-79, VII 79 et VIII 40; *Pyth*. V 96-103; *Isth*. VI 62-66, etc.), tandis que celles qui sont relatives à la pluie le sont négativement (*Pyth*. IV 81, V 10, VI 10; *Isth*. V 49, etc.).

[462] Cf. *DELG su.* μῡδάω.

explicitement un liquide qui coule, souvent associé aux déluges, aux déversements des fleuves, aux précipitations soudaines et violentes – d'où ses effets nuisibles pour la nature et les hommes, comme nous venons de le voir - la rosée n'est jamais associée aux mouvements d'écoulement, encore moins à ceux de grande envergure, à travers l'éther ou à son échelle infinie.

Comment s'explique alors l'association entre la rosée et le sang dans le tableau homérique? En dépit des ressemblances entre les deux substances quant à leur forme et consistance ou à leur nature (tous les deux sont des liquides vitaux), les différences qui les opposent sont encore plus sensibles[463]. Parmi celles-ci, la différence chromatique est de loin la plus évidente. Elle ne saurait pas rester imperceptible et, en corollaire, sans signification pour l'esprit archaïque. Sinon, Homère, ensuite les Tragiques et d'autres auteurs plus tardifs n'auraient pas fait appel au motif de la rosée sanglante[464]. Si la rosée et le sang, ensemble, signifient la volonté de Zeus, cela s'explique d'abord par l'image contrastée qu'ils procurent. Si leur mélange est à tel point mis en valeur, c'est que, d'abord, l'image obtenue est frappante. Ensuite, et grâce aux connotations symboliques dont sont chargés, chacun à sa manière, la rosée et le sang, même s'ils forment un mélange, ils restent pourtant bien distincts et jouent des rôles différents, voire opposés. Nous venons d'observer que le sang n'est pas là pour mettre en valeur la subtile rosée ou, bien encore, pour l'entraîner à travers l'éther. De plus, on verra, plus tard, d'autres exemples où la rosée descend ou tombe du ciel sans l'appui d'une telle substance. Si l'on veut distinguer les fonctions qu'ils remplissent, on pourrait dire que la rosée est là pour rendre manifeste la nature divine et céleste du signe envoyé par Zeus, alors que le sang est là pour faire ressortir la valeur du message de Zeus (celle de mauvais présage). L'opposition, au moins chromatique, entre le sang et la rosée est encore plus explicite dans la description du cadavre d'Hector, conservé (douze jours après la mort !) sans dégradation aucune, malgré les plaies sanglantes que lui a infligées Achille. Hermès assure Priam qu'il verra lui-même «comme [le corps d'Hector] est là, tout frais, le sang qui le couvrait lavé, sans aucune souillure, toutes les blessures fermées» (οἷον <u>ἐερσήεις</u> κεῖται, περὶ δ' αἷμα νένιπται,/ οὐδέ ποθι μιαρός: σὺν δ'

---

[463] Bœdeker 1984: 76 conclut: «Both dew and blood can be considered 'vital fluids', two versions of the 'liquid of life', but with important differences. Whereas dew originates in the air and suggests freshness, vitality, and fertilizing moisture, blood on the other hand comes from within the body and is seen only when the body is violated. Its appearance signifes pollution, degeneration, death».

[464] En plus des exemples déjà mentionnés, voir Esch. *Ag*. 1388-1392, 15; Eur. *I. T.* 442-446. Plus tard encore, dans le livre II de l'*Enoch*, 30. 8, Dieu crée le sang d'Adam de la rosée.

ἕλκεα πάντα μέμυκεν)[465]. L'effet purificateur et préservateur de la rosée divine n'est que l'expression en termes «naturels» ou «physiques» des soins apportés par les dieux qui ont veillé sur Hector, même mort[466]. La rosée neutralise dans ce contexte l'effet du sang ou, du moins, efface ses traces, garde le corps intact grâce même à ses vertus de substance ouranienne incorruptible[467]. En effet, ce qui compte, c'est leur visibilité: quand la rosée se laisse voir, elle suggère la fraîcheur, la vitalité, grâce aux correspondances symboliques entre la rosée et les sécrétions des corps vivants; au contraire, quand le sang remonte à la surface du corps et s'y laisse voir, il annonce la pollution, l'altération, la mort. Clytemnestre, dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, compare le sang jailli du corps abattu avec la «douce rosée de la mort, dont les gouttes l'ont réjouie, comme la pluie du ciel réjouit la terre, quand les germes de son sein vont éclore»[468]. Son discours compte précisément sur le renversement des images, opéré par l'inversion des attributs et des connotations correspondantes au sang et à la rosée, afin d'accroître l'effet stylistique, à la fois visuel et littéraire, de la comparaison[469]. On retrouve, à microéchelle, l'idée du corps en tant que miroir de l'univers - le jaillissement du sang pareil à la pluie qui arrose la terre - et, en même temps, le parti-pris de la pensée archaïque pour la perspective *externaliste* qui «trahit», c'est-à-dire laisse voir et rend manifestes les phénomènes qui ont lieu à l'intérieur- la sortie du sang à l'extérieur du corps rend compte de la cessation des fonctions vitales.

L'exemple du discours de Clytemnestre soulève un autre problème: le renversement de l'image rafraîchissante de la rosée qui devient effrayante indique-t-il une certaine ambivalence de la rosée? Dans les exemples concernant la tombée des gouttes de sang ou celle de la rosée sanglante, les deux substances accompagnent les mauvais présages de Zeus ou sont liées à la mort, mais dans la *Théogonie* hésiodique les gouttes de sang tombées sur

---

[465] *Il.* XXIV 419-420. Les mêmes attributs se retrouvent dans la description faite par Hécube à la vue du corps d'Hector: νῦν δέ μοι ἑρσήεις καὶ πρόσφατος ἐν μεγάροισιν κεῖσαι (*Il.* XXIV 757).

[466] *Il.* XXIV 422-423: «C'est ainsi que les dieux bienheureux veillent sur ton fils, même mort. Il faut qu'il soit cher à leur cœur», dit Hermès à Priam. Dans le discours d'Hécube, les soins divins ne seront non plus oubliés (*Il.* XXIV 749-750).

[467] Chez Euripide domine l'image de la rosée en tant qu'eau purificatrice, cf. *infra*, p. 165-167. À partir de cette profusion d'eaux pures destinées à la purification de la souillure, Ar. *Gren.* 1312, 1338-1340 utilise le motif de la rosée dans un contexte parodique, pour qualifier l'eau pure des fleuves qui essuie les traces d'un mauvais rêve.

[468] Esch. *Ag*. 1388-1392: οὕτω τὸν αὑτοῦ θυμὸν ὁρμαίνει πεσών,/ κἀκφυσιῶν ὀξεῖαν αἵματος σφαγὴν / βάλλει μ΄ ἐρεμνῇ ψακάδι φοινίας <u>δρόσου</u>,/ χαίρουσαν οὐδὲν ἧσσον ἢ διοσδότῳ/ γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν.

[469] Bœdeker 1984: 73: «The familiar connotations of *drósos* as fecundating moisture are present, but shockingly perverted».

la Terre à la suite de la mutilation d'Ouranos par Cronos président à la naissance des Méliai, filles de Gaia et nymphes associées au miel[470], lequel, comme on le verra, est apparenté à la rosée à plus d'un titre. De leur côté, les Phéaciens de Corcyre décrits par Apollonios de Rhodes sont nés un peu comme les Méliai[471]: s'ils ne sont pas liés au contexte de l'union primordiale, ils ne sont pourtant pas loin du modèle d'une société idyllique de l'âge d'or, du printemps éternel proche du temps des origines. L'association du motif de la rosée au mariage du Ciel et de la Terre - modèle anthropomorphique illustrant le principe cosmologique de la naissance du monde – aura une brillante carrière à travers la tradition littéraire[472]. À l'état pur, la rosée est une image de l'eau, liant et principe de mélange, ou relève de sa nature essentielle de liquide ouranien qui exprime la puissance fécondante du principe divin masculin, céleste.

Ces quelques exemples pourraient poser la question du symbolisme associé à la rosée dans l'imaginaire grec. On la voit présidant autant à la naissance qu'à la mort, ayant une double résonance, autant ouranienne que chthonienne. Cette ambivalence ne correspond pas à un changement du registre des valeurs symboliques associées, dans un premier état, à l'ἔρση homérique par rapport aux constantes connotations positives dont jouira δρόσος, car le dernier terme dérive du premier, leur champ sémantique se recouvre en tous points. On verra que, chez Homère aussi, la rosée à l'état pur, non mélangée au sang, témoigne de son origine divine et céleste et de ses valeurs positives. À une exception près[473], l'ἔρση homérique est toujours présente dans des contextes liés à la fertilité de la terre, à la luxuriance de la végétation. Elle le doit à son origine divine, à sa fonction d'outil entre les mains de Zeus. De là, son riche symbolisme, sa double résonance, qui ne font que garantir son rôle de relais entre le ciel et la terre.

La célèbre union entre Zeus et Héra, sur la cime de l'Ida, fournit un contexte semblable, très stylisé, où l'ἔρση homérique apparaît à l'état pur et dans toute sa splendeur éthérienne. Lors des préliminaires amoureux, Zeus fabrique «un beau nuage d'or d'où perle une rosée brillante» que Soleil lui-même ne peut transpercer de ses rayons; en même temps,

---

[470] Hés. *Th.* 183-187.
[471] Ap. Rhod. *Arg.* IV 540, 984 et s. En fait, l'île des Phéaciens est, à son tour, liée à une Mélité (cf. *id.,* IV 537-539), fille du fleuve Aigaios, épouse d'Héraclès.
[472] Mentionnons seulement Esch. fr. 44 (Nauck, = Ath. XIII 600a); Eur. fr. 298. 7-13 (Nauck, = Ath. XIII 599f-600a); Hés. *Trav.* 548-549; Lucr. I 250-251, II 991-998; Virg. *Georg.* II 324-327; Stat. *Silvae* I 2. 185-186; *Pervigilium Veneris* 60-62. Pour une discussion plus détaillée voir Motte 1973: 219-221.
[473] *Od.* V 467, voir *infra*, p. 170-171, pour une analyse détaillée sur ce point.

sous eux, «la terre divine fait naître un tendre gazon, lotos frais (λωτόν θ' ἑρσήεντα), safran et jacinthe, tapis serré et doux, dont l'épaisseur les protège du sol»[474]. L'érotisme de la scène l'éloigne de celle de l'union sacrée rappelant les unions primordiales à valeur cosmologique entre les principes divins du Ciel et de la Terre. En fait, il correspond au dessein d'Héra et à ses laborieux préparatifs. Ainsi, ce contexte érotique renvoie aussi aux tableaux qui décrivent les unions amoureuses illégitimes de Zeus, consommées en cachette sous différentes métamorphoses et faisant appel sous diverses formes au motif de la rosée ou à d'autres apparentés[475]. On ne sait pas comment Zeus «fabrique» ou manie les éléments. On n'en connaît que les effets, à savoir la nuée enveloppe le couple divin (ἀμφικαλύψω), tandis que la rosée, elle, perle, brillante, du nuage (*Il.* XIV 351: στιλπναὶ δ' ἀπέπιπτον ἐέρσαι). L'adjectif στιλπνός – dont on voit ici la seule occurrence homérique et qui, en outre, reste d'emploi très rare – est un dérivé de στίλβω «briller vivement, scintiller». Si, ici, στιλπνός se dit du scintillement de la rosée, plus tard il qualifiera la lueur des yeux[476], la luisance du corps frotté de l'huile[477], et surtout le scintillement des étoiles. Du verbe ἀποπίπτω, deux occurrences homériques sont attestées, dont l'une qualifie la rosée qui perle suspendue au nuage, l'autre le geste par lequel l'une des chauves-souris suspendues à la voûte d'un antre lâche la grappe de leur corps[478]. L'emploi de ce verbe pour la rosée apporte un éclairage sur sa dynamique: elle

---

[474] *Il.* XIV 346-351: ἦ ῥα καὶ ἀγκὰς ἔμαρπτε Κρόνου πάϊς ἣν παράκοιτιν:/ τοῖσι δ' ὑπὸ χθὼν δῖα φύεν νεοθηλέα ποίην,/ λωτόν θ' ἑρσήεντα ἰδὲ κρόκον ἠδ' ὑάκινθον/ πυκνὸν καὶ μαλακόν, ὃς ἀπὸ χθονὸς ὑψόσ' ἔεργεν./ τῶι ἔνι λεξάσθην, ἐπὶ δὲ νεφέλην ἕσσαντο/ καλὴν χρυσείην: στιλπναὶ δ' ἀπέπιπτον ἐέρσαι.

[475] Par exemple, l'union de Zeus métamorphosé en pluie d'or et de Danaé (cf. Pind. *Pyth.* XII 17), ou, lors de l'union de Zeus et d'Égine, l'île dans son entier est cachée par «les cheveux d'or de l'air» (cf. Pind. *Péan* VI 136-140). Dans le *Cyclope* d'Euripide, le chœur de satyres essaie d'attirer Polyphème dans les grottes habitées par des Nymphes; l'expression «pentes humides de rosée» (δροσερῶν, v. 50) souligne l'érotisme de l'allusion. À la creuse caverne abritée sous l'Etna- enclos et cachette parfaite!- s'ajoutent d'autres éléments du paysage spécifiques au contexte et qui vont de pair avec la rosée, comme on le verra: la source d'eau vive, le manque de vent, la couche d'herbe épaisse, les fleurs de toutes les couleurs, l'ombre, la fraîcheur (cf. Eur. *Cycl.* 41-55, 514-518). Properce reprendra cette même image des grottes humides et rafraîchissantes dans un contexte pastoral dans *Vivamus atque amemus* II 30. 26 (*rorida antra*), cf. Bœdeker 1984: 56. Si, apparemment, la rosée ne trouve pas sa place dans un contexte érotique dépourvu de dimension procréative, la littérature érotique grecque tardive empruntera largement l'élément pour décrire des scènes érotiques. Par exemple, les allusions d'Aristophane à la ressemblance entre sécrétions sexuelles et rosée (*Equit.* 1285; *Nub.* 978), ou, plus tard, les allusions érotiques à l'humidité de la rosée dans *Anth. Pal.* V 269 (lèvres humides comme la rosée), V 244 (bouche humide), etc.

[476] Arist. *Physiogn.* 6. 38.

[477] Diog. Laert. VI 81. 10, à propos du corps de Diogène de Tarse.

[478] *Od.* XXIV 3-5.

tomberait d'elle-même, sous l'effet des lois de la gravitation, attirée par la terre. Grâce au poids léger des gouttelettes (mais y en a-t-il?), la rosée pourrait descendre en flottant, de manière presque insaisissable.

En plus d'aménager une cachette parfaite, les deux éléments d'allure éthérienne s'harmonisent pleinement avec le tapis végétal offert spontanément par la terre et parachèvent ensemble un cadre spatial parfait pour l'union entre les deux dieux. Ils dépeignent sur le haut de l'Ida, le fief troyen de Zeus - alors dans un endroit chargé de sens par sa nature, sa position et son statut - une véritable réserve divine, pleine d'éléments uniquement divins, qu'ils proviennent d'en haut (le nuage d'or ou la rosée produits par Zeus) ou d'en bas (la végétation produite par la terre). La structure spatiale ainsi créée reprend le schéma typologique de tout *locus amoenus* et celui des autres espaces sacrés où la rosée est chez elle. Pour brosser le tableau des «rivages fleuris de lotus, humides de rosée, de l'Achéron», Sappho emprunte au tableau homérique l'élément végétal du lotus et celui de la rosée, désignée par un adjectif dérivé de δρόσος: ο]ὐδὲν ἄδομ᾽ ἔπερθα γᾶ[ς ἔοισα,/ κατθάνην δ᾽ ἴμερός τις [ἔχει με καὶ/ λωτίνοις <u>δροσόεντας</u> [ὄ-/ χ[θ]οις ἴδην Ἀχέρ[οντος[479]. L'image sapphique de l'au-delà en termes d'humidité verdoyante semblerait paradoxale si elle n'était le fruit de l'imagination poétique qui cherche le repos dans la mort[480]. Une autre structure spatiale sapphique, décrite dans le célèbre fragment 96, regorge d'éléments végétaux, particulièrement des fleurs embaumées (les roses, les cerfeuils, le mélilot) sur lesquelles est dispersée la rosée (v. 12: ἃ δ᾽ <u>ἐέρσα</u> κάλα κέχυται…). Et tout cela sous le regard de la lune qui «verse sa clarté sur la mer salée et sur la campagne fleurie»[481], témoignant ainsi d'affinités, au moins symboliques, entre la lune et la rosée (nous y reviendrons). Dans l'*Odyssée*, le rivage phéacien qu'aborde Ulysse est couvert d'une humide rosée (V 467: θῆλυς ἐέρση). Même si, dans ce contexte, la rosée est connotée négativement, on remarque que le rivage du fleuve se trouve près d'un abri très spécial, mi-sauvage mi-cultivé: c'est un bois «jamais le souffle humide des grands vents n'y pénétrait,/ Jamais ne les frappaient les brillants rayons du soleil/ Jamais ne passait la pluie au travers […]/ car le sol était tout jonché de feuilles,/ Au point que deux ou trois

---

[479] Sappho, fr. 95. 10-13 (Campbell).
[480] Pour l'interprétation dans ce sens du fragment sapphique, voir D. Bœdeker, «Sappho and Acheron», in *Arktouros. Hellenic Studies presented to Bernard M. W. Knox*, Berlin& New York, 1979, p. 40-52. Voir aussi Sim. 125. 9-10d (Gerber).
[481] Sappho, fr. 96. 7-14 (Campbell).

dormeurs auraient pu s'en couvrir,/ Même au moment où l'hiver se montre le plus rigoureux » (*Od.* V 478-485). Ulysse se glisse sous la double cépée « d'un olivier sauvage et d'un olivier cultivé» (v. 477). C'est le lieu même où Athéna approche de lui pour la première fois, en versant le sommeil sur ses yeux et en lui fermant les paupières (v. 492-493). L'*Hymne homérique à Hermès* dépeint un autre paysage semblable, celui de la prairie située sur les bords de l'Alphée, où l'eau (des abreuvoirs), «le trèfle et le souchet couvert de rosée» (v. 107: λωτὸν ἐρεπτομένας ἠδ' ἑρσήεντα κύπειρον) dont se nourrissent les vaches divines d'Apollon, représentent les ingrédients d'un endroit exceptionnel[482]: c'est le lieu même où Hermès va opérer le célèbre «sacrifice» des vaches d'Apollon. Moins névralgique, mais aussi magnifique, la prairie où les filles vierges de Porthaon qui ont refusé les travaux d'Aphrodite cueillent des fleurs, selon le tableau peint par Hésiode (fr. 23. 18-21 Most): la mention de la rosée qui enveloppe leur marche (ἠέριαι στεῖβον...ἐέρσην) s'accorde avec les autres éléments du paysage (l'eau d'une source aux tourbillons argentés - ἀμφὶ περὶ κρήνην Εὐήνου ἀργυροδίνεω - , les fleurs au doux parfum) qui correspondent aussi à la virginité des jeunes filles- en tant que fécondité latente et potentielle - , à leurs beauté et pureté (ἀγαλλόμεναι καὶ ἀϊδρείησιν)[483].

De telles structures spatiales et les complexes sémantiques qui les expriment auront des échos fréquents dans la littérature grecque postérieure, surtout dans les tragédies et, plus tard, dans la pastorale alexandrine. Chez Euripide particulièrement, on assiste à une véritable profusion d'eaux qui empruntent les traits de la rosée, puisqu'elles sont désignées par des adjectifs dérivés de δρόσος: les eaux des sources[484], les eaux courantes des rivières[485], l'eau marine[486], le flot d'eau pure jailli d'un rocher dès qu'il a été frappé[487], voire l'eau des bains, l'eau ajoutée au vin lors du banquet solennel ou employée pour

---

[482] *HhHerm.*106-108. La description est remplie de résonances homériques (cf. *Il.* XIV 348).
[483] Plus tard, Philostrate allait esquisser un tableau similaire, décrivant «l'herbe tendre tout humide encore d'une rosée rafraîchissante que foulent, en danse printanière, des jeunes filles qui chantent Aphrodite éléphantine au cœur d'une prairie» (cf. Philostr. *Im.* II 1, trad. Bougot).
[484] Eur. *Hél.* 1335, *Hipp.* 78, 208, 227, *I. A.* 182, *Ion* 96. Voir aussi Esch. *Ag.* 141; Soph. *Aj.* 1207.
[485] Eur. *Hél*. 1384, *Hipp*. 78, 127 (…ποταμίᾳ δρόσῳ..), etc.
[486] Eur. *I. T.* 255, Esch. *Eum.* 904-905, aussi chez Pind. *Ném*. VII 79.
[487] Eur. *Bacch.* 704-705 (θύρσον δέ τις λαβοῦσ᾽ ἔπαισεν εἰς πέτραν,/ ὅθεν δροσώδης ὕδατος ἐκπηδᾷ νοτίς).

nettoyer le plancher[488]. À chaque fois que le tragique veut qualifier la fraîcheur et la pureté des eaux de toute espèce, il utilise en premier lieu δρόσος et ses dérivés adjectivaux, ce qui en dit long sur la souplesse sémantique du terme. Remarquons que, même si les termes dérivés de δρόσος sont employés dans des contextes très larges, le symbolisme de la rosée ne disparaît pas[489]. Les connotations des eaux qui empruntent les traits de la rosée sont associées au registre rituel, mettant en valeur le plus souvent le rôle purificateur du liquide céleste. Les épithètes dérivées de δρόσος qualifient, à de nombreuses reprises, les sources sacrées de Castalie, liées étroitement au temple delphien d'Apollon et à ses pratiques divinatoires[490]; il en va de même pour l'eau purificatrice des Tauriennes, utilisée avant le sacrifice en l'honneur d'Artémis, dans l'*Iphigénie en Tauride*[491].

Riches de ces nuances, les tableaux peints par les Tragiques empruntent volontiers des éléments à la littérature archaïque. Prenons, à titre d'exemple, un tableau significatif. Dans l'*Hippolyte* d'Euripide, Phèdre exprime son désir de «puiser le breuvage d'une eau pure, à la rosée d'une source», ensuite «s'étendre pour reposer sous les peupliers, dans une prairie touffue»[492]: l'eau pure et purificatrice parée des attributs de la rosée est associée aux herbes épaisses, aux arbres, à leur ombre, au sommeil. Voyons un tableau plus développé, tiré de la même pièce, où Euripide décrit l'aire sacrée vouée à Artémis[493]. C'est une prairie sans tache (ἀκηράτου λειμῶνος), dont les éléments sont liés étroitement: elle est arrosée d'une eau pure (Αἰδὼς δὲ ποταμίαισι κηπεύει <u>δρόσοις</u>, où l'adjectif qui qualifie l'eau

---

[488] L'eau des bains: Eur. *Troy.* 832, *Hél.* 1384; mélanges d'eau limpide et de vin: Eur. *Ion* 1194 - remplir les cratères sacrés d'eau (δρόσου) et de vin de Byblos (voir aussi Pind. *Ol.* VII 2- le vin pétillant - δρόσῳ); l'eau courante employée pour nettoyer: Eur. *Andr.* 167, *Fragm. Hyps*. fr. 1, col. II 17-18 (Bond).

[489] Bœdeker 1984: 63: «This anomalous use of *drósos* in Euripides suggests a process of semantic shift, in which the literal meaning of the word becomes less restricted, while its secondary associations stay the same. […] What began as a metaphorical extension of meaning becomes a new, more extensive 'literal' meaning of the word».

[490] Eur. *Ion* 96, 104-105, 117, 436, 1194 (là, on s'en sert pour faire des libations).

[491] Eur. *I. T.* 255, 1192. Voir aussi *id.*, *Hél.* 1384, *Bacch*. 705 ou, chez Ov. *Fast.* IV 778 ou Virg. *Én*. VI 230, où la tombe de Misenus est arrosée avec la rosée qui coule des branches d'olivier secouées.

[492] Eur. *Hipp.* 207-211: Αἰαῖ·/ πῶς ἂν <u>δροσερᾶς</u> ἀπὸ κρηνῖδος / καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἀρυσαίμαν,/ ὑπό τ' αἰγείροις ἔν τε κομήτῃ / λειμῶνι κλιθεῖσ' ἀναπαυσαίμαν. Voir aussi *ibid.*, 225-226: Πάρα γὰρ <u>δροσερὰ</u> πύργοις συνεχὴς/ κλιτύς, ὅθεν σοι πῶμα γένοιτ' ἄν.

[493] Eur. *Hipp.* 73-87: Σοὶ τόνδε πλεκτὸν στέφανον ἐξ ἀκηράτου/ λειμῶνος, ὦ δέσποινα, κοσμήσας φέρω,/ ἔνθ' οὔτε ποιμὴν ἀξιοῖ φέρβειν βοτὰ/ οὔδ' ἦλθέ πω σίδηρος, ἀλλ' ἀκήρατον/ μέλισσα λειμῶν' ἠρινὸν διέρχεται,/ Αἰδὼς δὲ ποταμίαισι κηπεύει <u>δρόσοις</u>,/ ὅσοις διδακτὸν μηδέν, ἀλλ' ἐν τῇ φύσει/ τὸ σωφρονεῖν εἴληχεν ἐς τὰ πάντ' ὁμῶς,/ τούτοις δρέπεσθαι· τοῖς κακοῖσι δ' οὐ θέμις./ Ἀλλ', ὦ φίλη δέσποινα, χρυσέας κόμης/ ἀνάδημα δέξαι χειρὸς εὐσεβοῦς ἄπο./ Μόνῳ γάρ ἐστι τοῦτ' ἐμοὶ γέρας βροτῶν·/ σοὶ καὶ ξύνειμι καὶ λόγοις ἀμείβομαι,/ κλύων μὲν αὐδήν, ὄμμα δ' οὐχ ὁρῶν τὸ σόν./ Τέλος δὲ κάμψαιμ' ὥσπερ ἠρξάμην βίου.

est un dérivé de δρόσος); ses herbes ne connaissent pas le fer de la faux; grâce à ses fleurs abondantes, les abeilles y voltigent au printemps (comme on le voit, le symbole des abeilles et du miel n'est pas éloigné de celui de la rosée). Cet espace est préservé au prix de multiples interdits: il est inaccessible aux troupeaux; il est aussi inaccessible aux mortels; seul, Hippolyte (lequel rejette le mariage !) peut y entrer, cueillir des fleurs pour tresser une couronne pour la chevelure dorée d'Artémis et la lui offrir de sa main pure, sans pourtant voir son visage même s'il entend sa voix; l'abattage des arbres est interdit, la cueillette des fleurs n'est pas permise aux méchants, mais seulement à ceux qui «sans étude, ont naturellement en partage une vertu étendue à toutes choses». On retrouve plusieurs structures spatiales identiques chez Euripide qui, pour les peindre, fait toujours appel aux mêmes caractéristiques, vu le potentiel presque inépuisable de leurs combinaisons[494]. Aristophane même les reprend pour parodier Euripide: dans les *Thesmophories*, la rosée divine qualifie les eaux du Nil «aux rivages animés par des vierges charmantes» qui mouillent «la terre blanche de l'Égypte et son peuple qui aime le syrméa noir»[495], alors au cœur d'un paysage merveilleux.

En somme, humidité, luxuriance, abondance, pureté, fertilité caractérisent ces endroits privilégiés. La récurrence de ses éléments montre à quel point ils sont obligés pour la description de tels endroits. Parmi eux, la rosée doit sa présence à sa noble origine, à la fois céleste et divine, à ses qualités génératives et nourricières. Ses traits sont inhérents à son essence surnaturelle: fraîcheur, limpidité, éclat sont les expressions de sa pureté, de son caractère inaltérable et incorruptible. Remarquons toutefois qu'à l'intérieur de ces contextes, la rosée se trouve toujours associée aux prairies fleuries émaillées d'herbes et de fleurs parfumées, à la végétation sauvage plutôt qu'aux plantes cultivées[496]. Liquide divin apparenté aux breuvages d'immortalité, la rosée est liée au plus haut degré aux espaces sacrés et aux réserves divines installées sur la terre, en particulier dans le contexte de l'âge d'or, qui ignorent la culture des plantes et les labours. Même les espèces animales qui affectionnent la rosée sont sauvages ou, mieux encore, surnaturelles ou divines: les vaches divines d'Apollon (*HhHerm.*)[497], les abeilles et particulièrement les cigales qui se

---

[494] Eur. *Bacch.* 677 sq.; *I. A.* 180-185; *Cycl.* 41-62, etc.
[495] Ar. *Th.* 456-458.
[496] Hersé elle-même, fille de Zeus et de Séléné, d'après Alcman *l.c.*, nourrirait les plantes sauvages (cf. Calame comm. *ad l.c.*).
[497] À partir de ce passage de l'*Hymne*, Bœdeker 1984: 39, n. 15 estime que la rosée est impliquée dans un cycle de nutrition réciproque entre ciel et terre. Voici les étapes de la chaîne trophique que l'A distingue: la

nourrissent uniquement de rosée[498], chères aux Muses, dont la nourriture rappelle à la fois les aliments divins ou ceux des hommes de l'âge d'or[499]. Aristophane enrichit cet inventaire de deux espèces d'oiseaux qui résident «dans les vallons marécageux, qui habitent les terrains humides de rosée et les prairies aimables de Marathon»: le francolin au plumage multicolore, qui va de pair avec la luxuriance des espaces qu'affectionne la rosée, et les alcyons, oiseaux marins fabuleux dont la rencontre passait chez les Anciens pour un présage de calme et de paix. Ctésias[500] ajoute le ῥυντάκης, une espèce d'oiseau perse qui ne produit pas d'excréments, et dont les intestins sont remplis de graisse, ce qui fait croire qu'il se nourrit de vent et de rosée. Même Aristote admet que certains insectes sont produits par la rosée[501], ce qui retrouve la conception archaïque du liquide divin comme germe de vie. Varron ajoute une certaine espèce de serpents et Pline une sorte de caméléon appelé *stellio*[502]. À cause des affinités entre la rosée et le miel, on pourrait ajouter les troupeaux qui, dans certaines régions de l'Inde, sont censés manger les herbes arrosées par le miel tombé du ciel[503] ou les petits des Amazones, nourris par leurs mères avec du lait de jument (qui remplace le lait maternel, si l'on accepte l'étymologie selon laquelle ἀ-μαζός signifie «sans seins») et avec des gâteaux miellés de rosée, cueillie sur certaines plantes qui poussent sur les bords des fleuves, alors des plantes non cultivées, qui correspondent au caractère sauvage des Amazones[504].

La rosée affectionne surtout les espaces situés en dehors ou en marge des circuits agricoles. C'est pour cela peut-être qu'un ouvrage à net caractère agronomique, à savoir les *Travaux* d'Hésiode, mentionne à peine la rosée. En fait, les sources littéraires archaïques parlent peu du rôle de la rosée dans l'agriculture, puisqu'elle est constamment soustraite aux effets météorologiques et aux caprices climatiques. Subtilement, la rosée se distingue de la pluie, car, alors qu'elle arrose la terre, comme le fait l'eau de la pluie, elle est bel et bien dispensée par Zeus et selon sa volonté; elle ne couvre que *certains* endroits et dans des

---

rosée tombe du ciel et fertilise les pâturages; les troupeaux mangent les herbes arrosées; les hommes sacrifient les animaux et la fumée s'élève vers le ciel.

[498] *Anacr.* fr. 34 (Campbell); Hés. *Boucl*. 395; *Anth. Pal*. VI 120. 4; Plat. *Phèdr*. 259b-c; Arist. *HN* XI 93-94 et *HA* IV 532b 10 et s., V 30 (556b).

[499] Voir Dicéarque, cité par Porphyre, *Abst*. IV 2. Pour une analyse plus détaillée des connotations associées à ce régime nutritif, voir Detienne 1970: 143-145.

[500] *FGrH* F 3c, 688, F, fr. 29b (cité par Plut. *Vie Artax.* XIX 5).

[501] Arist. *HA* 5. 19. 551a.

[502] Varron, *Re Rust.* 3. 14. 2; Pline, *NH* 11. 91.

[503] Cf. Élien, *NA* 15. 7.

[504] Philostr. *Her*. 19. 19.

contextes particuliers alors que la pluie est dispensée indistinctement, partout ou, du moins, sur des aires plus vastes et neutres du point de vue de la densité religieuse[505]. Plus qu'à certains bienfaits météorologiques ou climatologiques, la rosée renvoie aux bienfaits fertilisants, fécondants qu'elle exerce sur la terre et surtout sur sa couche végétale. Elle implique, de la sorte, l'idée de la génération puisqu'elle a comme source le ciel ou Zeus, celle de la génération spontanée, elle rappelle aux mortels l'abondance de l'âge d'or et la pureté éthérienne, d'origine divine. Au contraire, les écrits romans et byzantins relatifs à l'agriculture soulignent le rôle nuisible qu'aurait la rosée sur la croissance des plantes, notamment sur les céréales, les haricots, les vignes[506], mais aussi sur l'élevage des moutons[507]. Pareils propos renvoient clairement au rapport physique entre la rosée et le froid ou, plus précisément, le manque de chaleur[508]. Hérodote fournit une explication empirique à ce rapport, en considérant les crocodiles qui «passent au sec la plus grande partie de la journée, mais la nuit entière dans le fleuve, dont l'eau est alors plus chaude que l'air et que la rosée» (II 68). Plus tard, et suite à des observations empiriques du même genre, Théophraste pense que la rosée combinée à la chaleur est la plus propice à la germination des plantes (*CP* III 2. 6), ou, comme corollaires dans une logique homéopathique de l'univers, Strabon considère comme nuisible l'excès d'humidité de la rosée qui n'est pas contrebalancé par la chaleur du soleil, excès qui aurait pour victimes même les cigales buveuses de rosée qui, dans certaines régions affectées d'une rosée trop lourde, peuvent se taire (VI 1. 9). Cela reprend l'explication fournie par le traité *De plantis* où les deux facteurs qui détermineraient la formation de la rosée seraient la condensation et l'action des astres[509], ou encore celle plus développée, fournie par un commentaire de Plutarque[510], selon lequel l'humidité excessive de la rosée serait un phénomène nocturne dû à la faible chaleur de la lune (par rapport à celle du soleil) qui, après avoir aspiré l'humidité de la terre, ne peut ni la faire monter ni la transporter ni la soutenir, la laissant ainsi sur la

---

[505] Il y a, pourtant, un contexte homérique où ὄμβρος est dispensé par Zeus à la terre des Cyclopes (*Od.* IX 111=358), chers aux dieux (Hés. *Trav.* 111-120), apparentés à eux comme le dit Polyphème (*Od.* IX 107, 518-535), à l'intérieur d'une structure spatiale ayant les mêmes qualités que la rosée. Voir aussi l'éloge pindarique des douces pluies du ciel, filles des nuées (ἔστιν δ' οὐρανίων ὑδάτων, ὀμβρίων παίδων νεφέλας), qui réjouissent le laboureur (*Ol.* XI 2-3).
[506] Colum. 1. 5. 8, 2. 10 10, 2. 10. 29; 4. 19. 2 (Ash). Voir Bœdeker 1984: 34-38 pour des exemples similaires tirés de *De Re Rustica* et d'autres écrits d'agronomie d'époque romaine.
[507] Colum. 1. 5. 8 (Ash), *Geoponica* 18. 2. 7 (Beckh).
[508] Bœdeker 1984: 33-34 va plus loin et se demande si cette différence de perspective n'est pas causée par la différence de climat.
[509] Ps.-Aristote, *De plantis* 2. 3. 824b.
[510] Plut. *Mor.* 24.

terre. Cette dernière explication reprend une croyance peut-être répandue à l'époque archaïque, même si elle est peu attestée, celle qui associe la diffusion de la rosée au circuit nocturne de la lune. L'explication de Plutarque est un commentaire au fragment d'Alcman, le seul qui, en termes de mythe, associe de manière explicite la rosée à la lune et, en corollaire, à son symbolisme. Certes, on trouve des allusions, mais elles sont plutôt conjecturales. Dans l'*Odyssée,* Ulysse exprime sa crainte de passer «une nuit tourmentée» (V 466) sur le rivage couvert de «givre funeste et d'humide rosée», à son arrivée sur la terre des Phéaciens: parmi les facteurs susceptibles de générer la rosée, on décèle la brise du fleuve et la température basse spécifique de la nuit ou plutôt de l'aube, selon ce que dit Ulysse lui-même: «Le jour voit se lever des eaux une brise mordante» (v. 469). C'est le seul contexte homérique où la rosée est liée, en quelque sorte, au registre nocturne. Le tableau sapphique peint dans le fragment 96 relie les motifs de la rosée et de la lune dans un contexte métaphorique évoquant l'absence, la stérilité, l'éloignement, la mort: elles forment une paire dans la mesure où, ensemble, elles jouent sur les effets d'opposition au symbolisme solaire[511]. Si, dans l'*Hymne homérique à Hermès*, la lune est mentionnée comme seul témoin du vol et du sacrifice des vaches d'Apollon, sa présence n'est pas reliée à la prairie «couverte de rosée» du bord de l'Alphée, bien que juste au-dessus de cet endroit se trouve «le lieu d'où elle voit tout» (v. 100): elle est là pour mettre en évidence le caractère illicite de l'acte d'Hermès, acte qui nécessitait l'aide de la nuit «avec son ombre» (v. 97), vu, d'une part, la rapidité de la croissance d'Hermès[512], d'autre part, les affinités entre la nuit et tout acte prohibé à travers toute la tradition littéraire grecque. La rosée ne doit donc pas sa présence sur terre à celle de la lune et n'est pas mise en relation directe et explicite avec la nuit. Chez les Tragiques, on l'a vu, la rosée accompagne plusieurs éléments, mais jamais la lune. Il y a pourtant quelques allusions, dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, qui, accusant les effets négatifs de la rosée, à savoir l'excès d'humidité et la froideur, les associent presque toujours à la nuit, et alors on peut y voir peut-être la présence de la lune, mais à l'arrière-plan. Le héraut évoque les maux subis par les Argiens sous les murs de Troie, en particulier les pénibles nuits en plein air quand, couchés sur les

---

[511] Voir à ce sujet E. Stigers, «Retreat from the male: Catullus 62 and Sappho's erotic flowers», *Ramus* 6 (1977), p. 83-102 qui met en valeur l'allure féminine du tableau sapphique où la lune remplace le soleil (à titre de «soleil manqué») et la rosée remplace la pluie (comme «pluie manquée»). Voir à cet égard, Boedeker 1984: 59.

[512] Le développement du nouveau-né Hermès a lieu en trois étapes au cours d'une seule journée: «Il [Hermès] est né à l'aurore; dès midi, il jouait de la cithare; quand vint le soir, il vola les vaches d'Apollon l'Archer» (*HhHerm.* 17-19).

murs de l'ennemi, ils voyaient «la rosée du ciel et l'humidité de la terre pourrir [leurs] vêtements et blanchir [leurs] cheveux» (v. 560-562). Le thème de l'hostilité de la rosée revient à deux autres reprises à travers la pièce: dès le prologue, le surveillant du palais d'Agamemnon évoque à son tour les longues nuits de veille pendant lesquelles il a attendu le signal du feu qui devait annoncer la prise de l'Ilion, sans quitter «cette couche inquiète et mouillée de la rosée; couche, que jamais ne visitent les songes, car la crainte en chasse le sommeil, et empêche qu'il ne ferme [ses] paupières» (v. 12-15). Clytemnestre, dès qu'elle apprend la nouvelle de la victoire des Argiens, s'imagine que «chacun [d'eux], selon que le sort le conduit, entre dans les maisons des Troyens captifs, où, désormais, à couvert des frimas et de la rosée du ciel, heureux, il reposera la nuit sans alarmes» (v. 334-337). C'est dans ces mêmes termes qu'Ulysse à son tour, à peine arrivé sur le rivage de la terre des Phéaciens après avoir subi de rudes épreuves, s'inquiète devant cette terre d'accueil inconnue: il craint que «s'il passe auprès de ce fleuve une nuit tourmentée, le givre funeste et l'humide rosée ne brisent [son] coeur affaibli et presque défaillant» (*Od*. V 466-468). Dans les *lamentos* que nous venons de mentionner, les maux incriminés dans des contextes, en quelque sorte, semblables (la guerre, l'errance) sont les mêmes. Les uns sont d'ordre émotionnel et psychologique, tels les travaux pénibles de la guerre ou les rudes expériences affrontées à travers un cheminement sans fin semé d'embûches, les veilles prolongées et anxieuses, la vue de tant de calamités et la perte de nombreux compagnons, l'inquiétude, la défaillance, l'éloignement du pays natal, les disgrâces. Les autres sont d'ordre somatique: la fatigue, le manque du sommeil ou le sommeil tourmenté, la faim et les incommodités. Si, alors, la rosée apparaît nuisible, ceci s'explique par le contexte hostile spécifique de la guerre ou de l'égarement. À la rosée s'ajoutent «les hivers de Troie, fléaux des oiseaux, que les frimas de l'Ida rendaient intolérables» et la chaleur insupportable des étés où «la mer, immobile sur sa couche non agitée par les vents, dormait aux heures du midi»[513], dans le discours du héraut argien; le givre funeste, dans celui d'Ulysse et, partout, la nuit[514]. La rosée humide et froide va de pair avec ces éléments, tous sont associés à la nuit, constamment connotée de manière négative dans la pensée grecque[515] et rendent explicites

---

[513] Esch. *Ag.* 563-565.

[514] Même Aristophane, lorsqu'il raille l'emploi de la rosée dans un rite de purification d'un mauvais rêve divin, fait allusion au contexte de la nuit, car il demande aux femmes «d'allumer la lampe» (*Gren.*1338-1340).

[515] Face à la nuit, Homère et avec lui toute la tradition grecque postérieure, conservent une certaine appréhension. La nuit correspond à l'errance, à la veille anxieuse et sombre ou à l'inquiétude, aux pratiques

les expériences pénibles des victimes. Chercher un lien entre la rosée et la lune nous semble cependant exagéré, d'autant plus que dans des sources littéraires plus tardives, qui s'inspirent des images bucoliques et idylliques où la rosée bienfaitrice est associée à la fraîcheur, avec d'autres éléments du paysage qui valorisent le même aspect, la rosée sera explicitement mise en relation avec l'aube. Ainsi, dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, les seules deux occurrences des adjectifs dérivés de δρόσος qualifient «les champs couverts de rosée» (I 1282: πεδία δροσόεντα φαεινῇ λάμπεται αἴγλῃ) à l'heure où «l'aurore vermeille éclairait le ciel de ses feux» (v. 1280), respectivement «les montagnes couvertes de rosée» (II 164: Ἧμος δ' ἠέλιος δροσερὰς ἐπέλαμψε κολώνας) à l'heure où «le soleil recommençait sa carrière et les bergers écartaient le doux sommeil de leurs paupières» (v. 164-166). Chez Callimaque aussi, l'aurore elle-même apporte le liquide céleste, car elle «approcha humide de rosée», tandis que Théocrite appelle l'aurore même «l'heure de la rosée»[516]. En dehors de la poésie pastorale et grâce peut-être à des observations empiriques, Hippocrate associe la tombée de la rosée aux matinées d'été[517]. Plutôt que de voir dans ces exemples une illustration d'un lien «phénoménologique» entre la rosée et la lune/la nuit, nous voyons le liquide céleste mis en rapport avec le lever du jour, la fraîcheur matinale, la limpidité de l'air, le registre diurne considéré dans ses bienfaits. À l'aube, la rosée apparaît, on la trouve à peine installée sur la terre. Que l'aurore soit censée l'amener renvoie au régime temporel plutôt qu'à sa venue en termes spatiaux. En dehors de l'image homérique de la rosée sanglante envoyée par Zeus (au lever du jour aussi!), on ignore d'où la rosée vient: on ne la voit qu'après qu'elle est déjà tombée, ou alors elle descend «en cachette», au moment où l'obscurité de la nuit s'éclairait petit à petit au lever du jour. On ne peut pas mésestimer dans la pensée grecque le symbolisme attaché à l'aube en tant que moment de transition. C'est l'heure où, aux confins du monde, la Nuit cède sa place au Jour, où les Pléiades se lèvent, où le Soleil commence son circuit diurne, etc. C'est l'heure où font irruption, venus d'un ailleurs inconnu ou d'un au-delà éthérien,

---

sauvages menées dans les espaces marginaux de la cité (la chasse, νυκτερεία, ou la pêche nocturnes), aux tentatives interdites, à l'espionnage ou aux coups d'audace, aux cultes nocturnes rendus à Dionysos (νυκτέλιος), etc.

[516] Call. *Hécalè* fr. 74H. 19 (Durbec); Thcr. *Id*. XV 132.

[517] Hipp. *Des airs*, VI 8.

ouranien[518] ou des franges océaniennes du monde[519], les rêves les plus profonds et, pourquoi pas, la rosée elle-même. Elle apparaît bel et bien amenée par l'aurore.

Partout où on la retrouve, la rosée revêt des formes subtiles, discrètes, en particulier celle d'une mince pellicule déposée sur les couches végétales alors elle ne se confond pas avec la moiteur, le brouillard, qui, dans les villes tournées vers le couchant que décrit Hippocrate, occupe l'atmosphère dans la matinée, alors que la rosée tombe elle-même pendant l'été[520]. Délicate et suave, elle n'est pas impondérable pour autant: un exemple homérique le précise. Dans une comparaison extraite de l'*Iliade*, l'adoucissement de la fureur de Ménélas est rapproché de l'effet «du blé sous la rosée, aux jours où grandit la moisson et où frémissent les guérets»[521], ce qui implique la faible pression que la rosée exerce sur les minces tiges du blé. Hormis la terre et la végétation, on rencontre l'ἔρση homérique attachée au nuage d'or qui enveloppe les corps de Zeus et d'Héra sur le haut de l'Ida, ce qui trahit les affinités de la rosée avec les éléments volatils de l'atmosphère. Remarquons toutefois qu'en dépit des rapports étroits entre la rosée et d'autres liquides (le miel, le lait, le vin, le sang, les sécrétions) et breuvages d'immortalité (le nectar et l'ambroisie), comme on le verra dans la dernière partie de notre analyse, le sème d'humidité diffuse l'emporte sur son soi-disant état liquide.

À la différence des substances censées traverser l'éther qui descendent ou montent à certaines occasions et à certains moments bien agencés dans l'économie des récits, la rosée semble échapper aux exigences narratives. Elle n'est que rarement envoyée vers une cible prédéterminée et à un moment précis de type *là et alors*. Au contraire, elle est souvent présente en dehors des temps forts de la narration. En revanche, comme les parfums d'essence divine, la rosée est attachée plutôt à l'espace qu'au temps. Nous venons de voir que la rosée affectionne *certaines* structures spatiales terrestres: les endroits sauvages, les réserves divines sur la terre ou les lieux chargés de densité religieuse. En s'installant discrètement dans pareils endroits, la rosée ne signale plus une intervention divine ni ne présage une action significative. Elle n'est pas pour autant devenue un élément météorologique quelconque, dénué de toute connotation sacrée. En s'installant dans

---

[518] Soph. *O.C.* 681; Call. *Aetia* 33-35 (Durbec).
[519] Eur. *Hipp.* 127.
[520] Hipp. *Des airs*, VI 7.
[521] *Il.* XXIII 598-599: ἰάνθη ὡς εἴ τε περὶ σταχύεσσιν ἐέρσηι/ ληΐου ἀλδήσκοντος, ὅτε φρίσσωσιν ἄρουραι.

certains endroits, la rosée signale la nature et le statut particulier de certains lieux terrestres. En vertu de sa source ouranienne, elle signale ou rappelle l'existence des dieux. Sur le vaste χῶρος qu'est la terre, la rosée se veut une σῆμα censée signifier l'espace d'accueil. Elle détermine l'espace où elle s'installe, car, dès lors, cet endroit-là n'est plus quelconque: il sort de l'anonymat et la présence de la rosée s'en porte garante, car c'est elle qui le définit. Certes, la rosée l'aménage et lui donne une identité divine, mais surtout elle entretient sa fertilité loin de toute forme de pollution terrestre, ce qui trahit même ses origines. Loin d'être un *mirabile*, la rosée est un signe qui nous renseigne sur les circonstances de l'invisible, témoignant que tout n'est pas comme chez nous…

Grâce à sa nature et à la place unique qu'occupe la rosée dans l'économie des signes divins, elle apparaît dans des contextes fortement stylisés ou métaphoriques. Dès Hésiode, elle établit des rapports très étroits entre dieux et hommes d'élection divine, à savoir les rois, les devins, les poètes. Dans la *Théogonie* hésiodique, Zeus confie aux Muses la mission de transporter sur la terre, en quantité infinitésimale, la rosée suave, pour la verser sur la langue des fils des rois, dès leur naissance:

ὅντινα τιμήσουσι Διὸς κοῦραι μεγάλοιο γεινόμενόν τε ἴδωσι διοτρεφέων βασιλήων, τῷ μὲν ἐπὶ γλώσσῃ γλυκερὴν χείουσιν <u>ἐέρσην</u>, τοῦ δ' ἔπε' ἐκ στόματος ῥεῖ <u>μείλιχα</u>	«Celui que tiennent en honneur les filles du grand Zeus, sur qui, dès sa naissance, se pose leur regard, parmi les rois nourrissons de Zeus, celui-là, elles lui versent sur la langue une rosée suave, celui-là, les mots lui coulent de la bouche, propres à apaiser» (Hés. *Th*. 81-84).

Zeus dispense donc «le don sacré» par le biais de ses filles (v. 93: τοίη Μουσάων ἱερὴ δόσις ἀνθρώποισιν), ainsi les Muses (issues de lui-même, ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες, v. 96) et la rosée (générée par lui-même) représentent le lien entre le dieu et les rois qui, à leur tour, procèdent de Zeus. Le fait que les Muses donnent la rosée aux nourrissons royaux va de pair avec leur maîtrise du chant et du discours poétique. La *Théogonie* hésiodique rappelle souvent que le chant est leur seule préoccupation (v. 60), qu'elles-mêmes sont douées, dès leur naissance, de belles voix (v. 10, 68) qui réjouissent le cœur de Zeus (v. 37) et font frémir l'Olympe entier (v. 40), qu'elles chantent à l'unisson (v. 39) grâce à cela que les neuf filles enfantées par Mnémosyne (avec Zeus) ont «même pensée» (v. 60), qu'«infatigable, la parole coule à flot de leur bouche, suave et bien douce» (v. 39, 97), que

leur voix est d'ambroisie (v. 43, 69); qu'elles prononcent un discours dont les mots tombent juste (v. 29) ou inspirent l'amour (v. 65), discours parfois ambigu, parfois ambivalent[522]. Des Muses elles-mêmes et d'Apollon procède l'existence sur terre des aèdes et des joueurs de cithare (v. 94-95), et d'Hésiode en particulier, serviteur des Muses, auquel elles enseignèrent jadis un beau chant (v. 21). À lire les vers où il explique comment il a reçu ce don, on voit que la méthode employée diffère de celle qu'elles utilisent pour la rosée des nourrissons royaux. Elles l'ont abordé, «quand il était berger d'agneaux, au pied de l'Hélicon divin» - leur résidence sur la terre (v. 1-2) – en lui parlant directement (v. 26-28). Ensuite, elles lui ont donné pour bâton, pour sceptre, «un rameau de laurier florissant qu'elles avaient cueilli, un rameau admirable» (v. 30-31: καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον/ δρέψασαι, θηητόν); puis, elles «soufflèrent en [lui] la parole inspirée, pour qu'[il] glorifie ce qui sera comme ce qui était, [l]'invitant à célébrer de [ses] hymnes la race des bienheureux éternels et à les chanter chaque fois elles-mêmes en premier comme en dernier lieu». Par ces dons, les Muses font des aèdes les serviteurs des dieux et surtout leurs serviteurs. À la différence des rois, les aèdes n'en jouissent pas dès leur naissance, mais par suite du choix des Muses parmi les bergers (v. 26). C'est que ce don divin, quand il est reçu, élève le statut du récipiendaire, statut qu'il n'avait pas à la naissance. La manière dont les Muses transmettent ces qualités divines est double. D'une part, elles offrent un insigne extérieur, mais naturel, un admirable rameau de laurier florissant qu'elles ont cueilli sur un arbre figé dans le sol de leur montagne divine et qui hérite de ses traits. De l'autre part, elles soufflent la parole inspirée et prophétique «en lui» (v. 31-32: ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν/ θέσπιν). Le verbe en composition ἐμπνέω, attesté chez Hésiode dans les *Travaux* (v. 508), là où il désigne l'action exercée par Borée, est employé chez Homère pour exprimer exclusivement les souffles divins exercés sur des mortels, parfois sur des chevaux d'origine divine[523]. La nature de ce souffle divin est aussi volatile qu'ineffable, invisible et évanescente. Il est transmis par la bouche divine des Muses au corps du futur poète par une voie de transmission externe, semblable aux

---

[522] Hés. *Th.* 26-27: «si nous savons dire bien des mensonges qui ont tout l'air d'être réalités, nous savons, quand nous le voulons, faire entendre des vérités». Notons que, chez Pindare, il se peut que la poésie soit ambiguë; pourtant, elle n'est jamais mensongère.

[523] *Il.* X 482, *Od.* XXIV 520 (Athéna insuffle la fougue à Diomède, ou une ardeur peu commune à Laërte), XV 60 et 262, XX 110 (Apollon insuffle une grande fougue à Hector, ou à Énée), XVII 456 (Zeus insuffle une noble ardeur aux coursiers d'Achille), XVII 502 (les coursiers divins d'Achille soufflent derrière Énée); *Od.* IX 381, XIX 138 (un δαίμων inspire à Ulysse et à ses compagnons confiance en eux-mêmes et de l'audace ou inspire Ulysse seulement).

procédures qui accompagnent les scénarios de métamorphose ou de transfiguration dans la pensée archaïque.

Dans les cas des nourrissons royaux, les Muses portent et apportent avec elles, du ciel, le don sacré qu'est la rosée, d'origine à la fois divine et céleste. Il ne s'agit plus d'une substance volatile, mais d'un liquide versé (χείουσιν), doué d'une certaine consistance, palpable et visible. La voie de transmission est également externe, mais, s'adressant au toucher, le passage est moins évanescent. Remarquons que, tout comme dans le cas du souffle transmis directement aux poètes, la rosée échappe à tout contact avec la terre, ce qui montre une fois de plus sa nature pure et inaltérable[524]. Versée par les Muses sur la langue des nouveaux-nés, la rosée passe de l'extérieur à l'intérieur, par le seuil de la bouche: ce passage annonce une transformation d'état et une transgression des limites[525]. En réponse, une fois la rosée assimilée, les mots doux et inspirés coulent à jamais de la bouche des rois ainsi qu'ils coulent infatigables, à flots, de la bouche des Muses, l'agent de la transmission du don sacré. Le jeu de type *input/output* trouve son expression dans le jeu prépositionnel entre ἐπί et ἐκ (v. 83-84), aussi dans la succession des verbes χείουσιν/ῥεῖ. La parole inspirée devient une qualité inhérente et une prédisposition quasi innée des récipiendaires royaux. Les nourrissons de Zeus héritent des Muses leur habileté discursive: tout comme les Muses ont la bouche miellée, les mots coulent en flots doux et miellés des bouches des rois et des aèdes: Nestor parle plus doux que le miel (*Il*. I 294), Pindare évoque «la douce rosée des flots de ses hymnes» (*Pyth*. V 98, *Isth*. VI 63), etc. De plus, le discours des rois s'imprègne de la nature ambivalente de la rosée, dans la mesure où il devient à son tour doux, apaisant (v. 86-87: «quand il parle sur la place, il a vite fait de mettre un terme aux querelles, même grandes: il sait s'y prendre»), persuasif (v. 89: «en se gagnant les cœurs par des mots sans rudesse») et, en même temps, résolu (v. 86: le discours du roi ne fait pas «le moindre faux pas») et tranchant (v. 84: «il tranche en matière d'arrêts coutumiers par l'effet de sa droite justice»).

---

[524] Grâce à ces attributs, *Geoponica* 11. 18. 6 (Beckh) recommande l'emploi de gouttelettes de rosée cueillies à l'état pur dans le traitement de l'ophthalmie. Cette thérapie s'appuie sur le contact direct entre la rosée et les organes de la vision. De plus, elle met en évidence le rôle homéopathique que joue la rosée pour guérir une inflammation des yeux qui se manifeste par un excès des sécrétions humides. Une infime quantité de liquide pur distillé du ciel suffit ainsi à neutraliser un excès d'humidité.

[525] L'image de la bouche comme porte de sortie du corps est une constante de la pensée grecque. Elle permet même à l'âme de s'en échapper et, sous forme volatile, de s'envoler (voir, par exemple, le cas du sage Aristéas, traité *infra*, chap. V. 2. 1, p. 291).

Le geste dispensateur de rosée accompli par les Muses rappelle celui de Thémis à la naissance d'Apollon: elle «lui donna le nectar et l'ambroisie délicieuse de ses mains immortelles»[526]. Jusque-là, le nouveau-né avait reçu passivement les soins rituels des déesses, dès qu'il en eut mangé (αὐτὰρ ἐπεὶ δή), Apollon se défit du ruban d'or que les déesses avaient noué tout autour du linge qui enveloppait son corps, alors il passa miraculeusement et vivement à l'action. Le dieu se mit d'abord à parler, ensuite à marcher (v. 130-133). L'aspect spontané et accéléré de sa croissance, motif hymnique par excellence, ne témoigne pas, en termes psychologiques, de la précocité de l'enfant divin[527], mais de son passage d'un état à un autre. Avant d'avoir reçu la nourriture des Immortels, Apollon n'est pas encore Apollon-le-dieu. Il prend ce nouveau statut grâce à la médiation qu'assure Thémis. En lui administrant le nectar et l'ambroisie, la déesse ne confère pas la divinité à Apollon de l'*extérieur* tout simplement. De la même manière, Apollon n'acquiert pas le statut divin grâce à l'absorption de cette nourriture puisqu'il avait déjà ce statut, mais à l'état latent. Il n'en faut pas plus pour que celui-ci se réalise et se manifeste en tant que tel. C'est justement ce que fait Thémis: elle rend actuel ce potentiel inné et assure ainsi la réalisation de la nature essentielle de l'être d'Apollon. Ainsi, elle place le nouveau-né dans le plan ontologique qui lui appartient par son haut lignage. Faute de moyens plus abstraits pour figurer le processus du devenir, la pensée archaïque se sert de formes d'expression et de moyens narratifs. Tout passage (essentiellement *interne*) de l'état latent de potentiel inné à l'état actif d'actualisation sont représentés sous la forme d'un processus opéré de l'*extérieur* par un agent médiateur qui relie les deux états à l'aide d'instruments spécifiques, appropriés et à la nature et aux fonctions de l'agent et aux circonstances narratives. Thémis joue son rôle et agit comme une sorte de mère spirituelle qui renforce la parenté naturelle, même divine. Les instruments qu'elle utilise, l'ambroisie et le nectar, sont parfaitement appropriés au contexte narratif et à la nature du passage (vers l'état divin). Thémis intègre *avec méthode* le nouveau-né Apollon dans le cosmos divin dans la mesure où la nouvelle génération des Olympiens ne peut plus s'emparer de ce statut par la force, mais seulement par un processus réfléchi et conforme aux lois divines prônées par l'ordre instauré par Zeus.

---

[526] *HhApoll.* 124-125: ἀλλὰ Θέμις νέκταρ τε καὶ ἀμβροσίην ἐρατεινὴν/ ἀθανάτησιν χερσὶν ἐπήρξατο.

[527] Miller 1986: 55: «To think of Apollo as precocious […] is to miss the point: he is no 'puer divinus' but a god possessed of full maturity».

Les Muses qui versent la rosée sur la langue des fils des rois rappellent également d'autres courotrophies divines ou héroïques[528]: les abeilles-nourrices de Zeus, les Nymphes nourricières de Dionysos, les Heures et la Terre qui distillent sur les lèvres d'Aristée, nourrisson d'Apollon et de Cyrène, le nectar et l'ambroisie afin de le rendre immortel[529], les deux serpents qui, par la volonté des dieux, nourrissent de miel («le venin[530] irréprochable des abeilles») Iamos, fils d'Apollon et d'Évadné, annonçant et consacrant ainsi son don de prophétie[531], les abeilles qui, attirées par la douceur de son chant, nourrissent miraculeusement le chevrier Comatas en s'introduisant dans la caisse en bois où il avait été enfermé par son maître parce qu'il sacrifiait si souvent aux Muses[532]… D'autres nouveau-nés, promis à de hautes destinées philosophiques, poétiques et oratoires, comme Pindare, Platon, Démosthène, Ménandre, doivent leurs dons au miel déposé sur leurs bouches par des abeilles[533]. Le miel ne remplace pas la rosée; par sa nature et sa fonction, il s'y trouve étroitement lié. Il trouve ses origines mêmes dans la rosée et hérite de sa pureté, notamment dans la perspective de l'âge d'or qui exclut le rôle des abeilles et insiste sur l'origine ouranienne du miel et sur sa nature de rosée céleste[534]. En témoignent certains

---

[528] À ce sujet, voir Ph. Borgeaud, «L'enfance au miel dans les récits antiques», dans Véronique Dasen (éd.), *Naissance et petite enfance dans l'antiquité. Actes du colloque de Fribourg, 28 novembre-1er décembre 2001* (= Orbis biblicus et orientalis; 203), Fribourg: Academic Press, 2004, p.113-126.

[529] Pind. *Pyth.* IX 60-64.

[530] Dans son commentaire *ad* v. 46, Aimé Puech remarque que Pindare joue sur le mot ἰός «venin» et sur le nom d'Iamos, comme il jouera plus bas sur le même nom et et sur le mot ἴον «violette»: de là le *venin*, vu que l'abeille a un dard, comme le serpent, mais ce *venin* est *innocent*. Pour une association similaire entre l'abeille et «celui que les paysans appellent 'un petit serpent ailé'», association qui renvoie peut-être à une croyance populaire plus répandue, voir *Anacr.* fr. 37 (Campbell).

[531] Pind. *Ol.* VI 39-47 et 53-57. La destinée de Iamos est mise sous le signe des dieux avant même sa naissance: sa mère, Évadné, était fille d'une mortelle et d'un dieu, Poséidon; Iamos, lui aussi, est né de l'union secrète d'Évadné et d'Apollon dans des circonstances exceptionnelles et secrètes. Pindare qualifie Iamos, dès sa naissance, d'enfant «à la pensée divine» (θεόφρονα κοῦρον, v. 41): selon les scholies à ce vers, le qualificatif θεόφρων désigne par avance le devin que deviendra Iamos.

[532] Cette belle histoire est racontée par Théocrite, *Idylles* VII 78-84 (et les scholies): le maître du chevrier Comatas, furieux que celui-ci sacrifie si souvent aux Muses, l'enferme dans une caisse en bois pour voir si les Muses le sauveront. Au bout de deux mois, il ouvre la caisse et trouve Comatas vivant, parmi des rayons de miel. C'est que des abeilles, attirées par la douceur de son chant, s'étaient introduites par d'imperceptibles interstices et l'avaient nourri.

[533] Cf. Cic. *Div.* I 36. 78; II 31. 66; Élien, *HV* X 21, XII 45; Olympiodore, *Vie de Platon* I p. 382-383 (Westermann); Val. Max. I 6. ext. 3; *Anth. Pal.* IX 187 (cf. Bonnechère 2003: 231 et n. 35).

[534] Par exemple, à propos du passage de la *Théogonie* hésiodique que nous venons d'analyser, M. L. West se demande si le miel ne serait pas de la rosée cueillie par les abeilles (cf. West 1966: 183 *ad* v. 83). Aristote (*HA* I 1. 488a 16-18; V 22. 553b 23-31) et, à sa suite, Pline (*HN* XI 4. 11; 12. 30) font du miel une substance toute faite, mais d'origine incertaine, que les abeilles, «qui ont quelque chose de divin», selon l'expression d'Aristote, recueillaient sur les fleurs après qu'elle était «tombée de l'air», surtout au lever des étoiles; c'est pour cela, ajoute le Stagirite, qu'en général, on ne trouve pas de miel avant le lever des Pléiades (ce qui rappelle le lien entre la rosée et l'aube). Chez Élien, *NA* 15. 7, le miel tombe du ciel dans certaines régions de l'Inde. D'après Nonnos, *Dion.* XII 239, sur les sommets montagneux, tels le Vésuve ou le Caucase, une vigne

passages tirés d'auteurs tardifs[535], mais on peut présumer qu'ils se sont nourris d'un fond de croyances populaires plus anciennes. On comprend ainsi facilement comment les deux substances sont arrivées à jouir dans l'imagerie grecque du statut de breuvages/nourritures d'immortalité[536]. Ce qui les lie, en plus de leur origine divine et céleste, ce sont surtout le goût, la pureté, la limpidité, les reflets irisés, le potentiel nourricier et bienfaisant. Auprès du vin, du lait, du nectar et de l'ambroisie, la rosée et le miel se trouvent placés, surtout dans l'imagerie «liquide» associée au langage, en particulier à la poésie[537] et au discours oraculaire: parfois ils constituent un milieu qui facilite ou inspire la production du son ou de la parole prophétique, parfois leur origine naturelle et leur fraîcheur sont comparées à celles du discours ou du chant. De plus, leur pouvoir inspirateur ne peut pas être dissocié de leur origine céleste, de leurs affinités avec l'éther/l'air. C'est pour cela que leurs éloges prennent des tours religieux. La rosée rend explicite la véritable théologie de la parole poétique. En effet, les éloges des aèdes sont celles que les Muses chantent à l'assemblée des Olympiens: le chanteur mortel n'aspire qu'à en devenir l'écho, ce qui peut sembler paradoxal, mais s'explique par le fait que la parole poétique se trouve située dans une culture orale. Les liens entre le miel et la divination, en particulier, viennent de loin, dès la *Nekyia* homérique, voire du symbolisme renversé du fruit miellé des Lestrygons pour ne pas parler des Thries, les femmes-abeilles delphiques de l'*Hymne homérique à Hermès*[538], mais ce thème nous éloignerait de notre sujet.

---

sauvage est née du sang des dieux tombé sur les hauteurs, d'où est sorti le vin, liquide vital apparenté à la rosée. Dans un fragment d'un poème orphique (fr. 189, p. 126 Kern), Déméter est célébrée pour avoir inventé l'ambroisie, le nectar et le miel. Selon *Anth. Pal.* IX 404. 1-2, le miel serait d'origine éthérienne. Ces données sont à rapprocher de la métaphore pindarique autour de la Pythie appelée Μέλισσα (*Pyth.* IV 60), métaphore qui joue sur l'insecte qui dans le miel concentre la prophétie envoyée de l'éther par Apollon (voir aussi Hsch. *su*. Μέλισσα), de la Mélissa d'Hérodote (III 50), qui est une femme qui sait ce que les humains ignorent, d'autres adeptes féminines initiées aux cultes démétriaques qui étaient dénomées, en certaines occasions, «les abeilles» (D. L.Page, *Greek Literary Papyri*, Londres-Cambridge (MA), 1942, p. 408-409, no. 91 et Porph. *L'antre des Nymphes* 18), cf. Bonnechère 2003: 230-231.

[535] Aux sources citées ci-dessus (n. 575), s'ajoutent Pline, *HN* XI 30-31, qui, décrivant l'origine du miel dans la rosée, exalte sa pureté; Ov. *Mét*. I 112 et *Amor*. III 8, 40; Tib. *Élég*. I 3, 35 et 43 (Ponchont); Sén. *Ep.* 84. 3 (Veyne); Colum. 9. 14. 20 (Ash). On voit ainsi combien s'entremêlent les boissons divines les plus diverses, toutes reliées au motif de l'origine céleste.

[536] Selon Ath. I 39a, le miel était censé prolonger la vie et il entrait dans la composition du nectar, boisson d'immortalité.

[537] Voir, par exemple, quelques éloges pindariques du chant fluide des aèdes: Pind. *Ol*. I 1, XIV 12; *Ném*. III 76-79 (Pindare fait l'éloge des souffles éoliens des flûtes avec le breuvage formé par le miel mêlé à un blanc lait qu'une rosée en écume couronne) et 97, IV 4, VII 12 et 62; *Isth*. VI 21, 64 et 74, VII 19, VIII 58; *Pyth*. I 8, IV 137, VIII 57, etc.

[538] Respectivement, *Od.* X 515-525, IX 94-95 et *HhHerm.* 552-567.

II. 4. 5. Les sons.

Les sons les plus divers ne manquent pas de remplir l'air des productions archaïques du genre épique. L'*Iliade* résonne des sons et des bruits issus des scènes de bataille, notamment de celles des combats collectifs: sifflements de flèches, résonance des cordes, henissements des chevaux, bruits des chocs des javelots, sons métalliques des chocs des armes (boucliers, lances, cuirasses), fracas des corps, bruits sourds marquant la chute des blessés, gémissements, râles des agonisants, cris de joie et de fureur, lamentations, appels au secours, invectives et exhortations, fracas des mâchoires, grincements de dents, etc[539]. Quant à l'*Odyssée*, le voyage d'Ulysse et de ses compagnons est accompagné constamment de sons, particulièrement ceux de la mer, surtout pendant les scènes de tempêtes qui abondent: sifflements des vents, clameurs des marins, fracas étourdissant de la mer contre les récifs ou les rivages, craquements du naufrage, déchirure des voiles, etc. Dans les deux poèmes, s'ajoutent les réactions sonores vivantes de la nature qui est appelée à constituer, sous mille formes, une toile de fond reliée tant à l'action humaine qu'à l'assistance divine: murmure des fleuves, écoulement intarissable des sources, mugissements des vagues, hurlements de la mer et des tempêtes déchaînées par la volonté divine, bêlements des troupeaux, grondements des fleuves gonflés par les pluies, frémissements et effets acoustiques de toute sorte des vents, particulièrement ceux du puissant Zéphyr, rugissements d'animaux, chants des oiseaux (souvent en signe de présages funestes). Les sons font partie intégrante du tissu des actions et des descriptions, tout en accompagnant les données visuelles pour en renforcer l'effet dramatique. Certes, la faculté sensorielle prédominante chez Homère est la vision. Il ne faut pas sous-estimer pour autant la richesse et la diversité de l'univers sonore qui anime ses poèmes puisque le côté visuel de la réalité est indissociable de l'aspect sonore du monde, ce qui ressort à l'évidence de toute ἔκφρασις homérique. Notations visuelles et auditives alternent pour rendre compte de la progression de la narration, ce qui rend aussi magistrale l'esthétique homérique. Grâce à ces jeux de synergie remarquablement maîtrisés – sans compter que les poèmes sont pleins d'allitérations sonores - , le rhapsode nous fait voir et entendre en même temps, nous introduit à la complexité de la nature, de la fusion des éléments qui sollicitent tous les sens. Vision et ouïe constituent à la fois les modalités dominantes de l'appréhension spatiale.

---

[539] En inventoriant les données offertes par l'*Iliade* concernant les émissions sonores de toute espèce, Charles Mügler observe que les Troyens sont, en général, plus bruyants que les Achéens (cf. Mügler 1963: 80).

Leur valeur esthétique résulte de la sensibilité des Anciens aux manifestations sonores et du rôle que les perceptions auditives occupent dans la ψυχή des Grecs. Les émissions sonores font l'objet de notre analyse dans la mesure où les modalités physiques dont les sons se produisent et se propagent peuvent apporter des contributions importantes aux problèmes liés à la spatialité.

Selon les Anciens, le son est une réalité qui se meut dans l'espace. Le son de la voix de Nestor *vient* autour du cœur d'Ulysse (*Il*. X 137); pendant qu'Ulysse et Eumée s'approchent du palais d'Ithaque, les sons émis par le phorminx de Phémios de l'intérieur de la résidence royale *viennent* à leur rencontre (*Od*. XVII 261); le bruit des coursiers d'Ulysse et de Diomède *heurte* les oreilles de Nestor (*Il*. X 535), etc. Les sons se meuvent dès leur émission, car ils sont mis en mouvement même par les émetteurs. L'épopée homérique ne contient que peu de notations sur la physiologie de l'émission et de la perception du son. Ainsi, les êtres vivants «lancent» leur voix comme ils lanceraient un projectile, la «projettent» hors de leur poitrine. C'est du στῆθος qu'Ulysse lance sa voix puissante (*Il*. III 221), que Poséidon fait jaillir des cris puissants (*Il*. XIV 150). Ulysse blessé appelle au secours en lançant «de toute la voix que peut contenir une tête d'homme» (*Il*. XI 462). Pour exprimer l'émission du son, le verbe employé est ἵημι, très fréquent avec des compléments d'objet désignant des projectiles. Pour ce qui est de la réception du son, l'organe responsable en est l'oreille: le son pénètre ainsi à l'intérieur du corps, il est transmis jusque dans la région creuse des φρένες où serait localisée, comme dans une boîte de résonance, une partie de l'âme. Ainsi, Ulysse s'éveille aux cris de Nestor quand le son de la voix du vieillard «a enveloppé son cœur» (*Il*. X 139). L'ouïe est inégalement développée. Son acuïté prononcée s'exprime par ὀξὺ ἀκούειν, ce qui provient moins de la capacité de résonance de l'espace que d'une aptitude innée ou développée de l'espace interne des φρένες. En dépit du vacarme qui fait écran à la transmission sonore, l'âme pénétrante d'un héros doué, tel Ajax, entend cependant la voix de Ménélas (*Il*. XVII 256). La perspective est manifestement «externaliste»: l'exercice de la voix ressemble à quelque chose qu'on fait sortir de son récipient (la poitrine) et qu'on met en dehors. Une fois sorti, le son devient quelque chose qu'on envoie plus ou moins loin, à la distance qui convient à celui qui l'émet et qui exerce un certain contrôle sur la propagation de la voix et sa tonalité. Alors que les humains ne peuvent contrôler que leur propre voix et cela sur des distances limitées, les dieux peuvent lancer leur voix sur des distances illimitées et peuvent

emprunter la voix de tout mortel, lors de leurs déguisements en humains[540]. Cette perspective «externaliste» est due au fait que le son est, en effet, un jet d'air. Par opposition aux dieux, la voix des humains peut se disperser en chemin, être brouillée par la rencontre avec d'autres sons ou par des objets matériels qui font obstacle à la transmission des ondes sonores. Ces écrans soustraient une composante de son système sonore à l'aide d'une force physique extérieure. Certains bruits émis par les guerriers sur le champ de bataille sont toutefois si forts qu'ils peuvent ébranler l'atmosphère et transporter un tourbillon d'air jusque sous les nuages (*Il*. XVI 373).

Comme les dieux maîtrisent parfaitement tout ce qui relève du domaine aérien (vol, courants, vents, toute espèce des phénomènes météorologiques), il va de soi qu'ils contrôlent aussi bien les jets d'air qu'ils lancent de leurs immortelles poitrines. Les voix des dieux sont infiniment plus fortes que celles des humains[541]: Poséidon «lance» de sa poitrine une voix aussi retentissante que les voix réunies de neuf mille ou de dix mille hommes (*Il*. XIV 150); Arès pousse un cri pareil à celui que lancent au combat neuf ou dix mille hommes engagés dans la lutte: son cri fait trembler de terreur les rangs des Achéens et des Troyens (*Il.* V 859); la voix d'Apollon est terrible alors qu'il met en garde Diomède contre le sacrilège que celui-ci était en train de commettre; la bataille que se livrent les dieux fait naître un tumulte qui effraie jusqu'à Hadès dans les profondeurs de la terre (*Il.* XX 66); la force en mouvement des chevaux divins et des pas des dieux produit à maintes reprises un fracas effroyable au contact du sol. Quand Zeus ne se déplace pas pour accomplir ses desseins, il se sert de divers intermédiaires, parmi lesquels sa «grande voix» (εὐρύοπα Ζεὺς)[542]. En tant que Zeus Retentissant (Διός ἐρίγδουπος)[543], sa voix s'élance de loin et d'en haut, se propage et rayonne, se rend partout et remplit tout l'espace. Sa voix est aussi fracassante que soudaine. Son dire remplace ainsi son agir. L'écho et la force de répercuter

---

[540] Aux figures divines est donnée la faculté de parler et de chanter avec une voie humaine (telle Circé, *Od.* XI 136), particulièrement lors des déguisements si le déroulement épique l'exige: Iris parle avec la voix de Politès à l'assemblée des Troyens (*Il.* II 791), Poséidon avec celle de Calchas (*Il.* XIII 45), Héra emprunte celle de Stentor (*Il.* V 785).

[541] Les voix divines dépassent de loin la puissance des voix des spécialistes de la guerre (hérauts, orateurs) ou celle du tumulte collectif, voire celle de la voix à résonance métallique du robuste Stentor qui possède la force des voix réunies de cinquante guerriers (*Il.* V 786).

[542] On trouve de nombreuses occurrences de ce titre de Zeus: *Il*. V 265, VIII 206 et 442, IX 419 et 686, XIII 732, XIV 203 et 265, XV 724, XVI 241, XVII 545, XXIV 296 et 331; *Od.* II 146, III 288, IV 173, XI 436, XIV 235, XVII 322, XXIV 544; Hés. *Th.* 514, 884; Hés. *Trav.* 229, 239, 281; *HhDém*. 3, 335, 442, 461, *HhApoll*. 340, *HhHerm*. 540.

[543] Nombreuses occurrences homériques: *Il.* V 672, VII 411, X 329, XII 235, XIII 154, XV 293, XVI 88; *Od.* VIII 465, XV 180. Voir aussi Hés. *Th.* 41 et *HhHéra* 3.

sont intrinsèques à sa voix. Elle n'est que la forme sonore de l'autorité que Zeus possède par nature, lui qui domine le monde entier par son éclat visuel aussi. Il maîtrise l'espace entier par les vibrations de sa voix car tous s'y soumettent. Une seule fois chez Homère, Zeus apparaît en tant que «maître des voix»: Ζεύς Πανομφαῖος[544], où l'épithète, en termes cultuels, reste bizarre[545]. Cependant, le contexte où Zeus se manifeste ainsi est celui d'un présage favorable pour les Achéens quand il lance son aigle tenant dans ses serres un faon que celui-ci laisse choir près de l'autel où les Achéens ont coutume d'offrir leurs sacrifices à Zeus, Maître des Voix. Ils comprennent ainsi que le présage leur est venu de Zeus, et, avec une ardeur nouvelle, ils fondent sur les Troyens, ne songeant plus qu'au combat.

Avec leurs voix puissantes, les dieux participent au déroulement de l'action, dominant le vacarme des armes. À la différence des voix humaines, les voix des dieux sont inextinguibles et ne se heurtent pas à des obstacle: leur portée est illimitée. En corollaire, les sons produits par les entités les plus élémentaires du monde et qui ne sont pas étrangères au domaine divin sont aussi puissants que les voix des dieux: les portes de l'Olympe mugissent (*Il.* V 749 =VIII 393: αὐτόμαται δὲ πύλαι μύκον οὐρανοῦ ἃς ἔχον Ὧραι); «à la bouche d'un fleuve nourri des eaux du ciel, la vaste houle gronde en heurtant les courants et les falaises du rivage crient sous le flot qui déferle sur elles» (*Il.* XVII 263-265: ὡς δ' ὅτ' ἐπὶ προχοῆισι διιπετέος ποταμοῖο/ βέβρυχεν μέγα κῦμα ποτὶ ῥόον, ἀμφὶ δέ τ' ἄκραι/ ἠϊόνες βοόωσιν ἐρευγομένης ἁλὸς ἔξω); quand le gouffre des rochers de Charybde engloutit à nouveau l'eau amère de la mer, les rochers alentour mugissent terriblement (*Od.* XII 242: δεινὸν ἐβεβρύχει, ὑπένερθε δὲ γαῖα φάνεσκε); il en va de même pour les rochers qui bordent les rives du Scamandre (*Il.* XXI 9: ἐν δ' ἔπεσον μεγάλωι πατάγωι, βράχε δ' αἰπὰ ῥέεθρα) tandis que le fleuve lui-même mugit comme un taureau quand il jette au-dehors les corps, victimes d'Achille, qui

---

[544] *Il.* VIII 250. *LSJ su.* πανομφαῖος donne «sender of ominous voices, author of divination». Il est un terme composé de ὀμφή «voix divine» chez Homère (neuf occ.), ensuite «message divin, oracle» chez les Tragiques, «voix» surtout s'il s'agit d'un chant (Tragiques, Pind.), d'où ὀμφαῖος «prophétique» (Nonn.), ὀμφητήρ, -ῆρος «devin», *ὀμφάω «prophétiser» dans des emplois poétiques et religieux (cf. *DELG su.* ὀμφή).

[545] Ζεύς Πανομφαῖος apparaît également chez Hés. fr. 98. 12 (Most), Sim. *Épigr*. LXI. 2 (Campbell, *apud Anth. Pal.* VI 52), *Orph*. *Arg.* 660 et 1299, Ov. *Mét*. XI 198 (*Ara Panomphæo vetus est sacrata Tonanti*). L'épithète qualifie en outre Hélios (Quint. Smyrn. V 626) et Héra (*EM* 768, 53).

pullulent dans son lit (*Il.* XXI 237: τοὺς ἔκβαλλε θύραζε μεμυκὼς ἠΰτε ταῦρος) ou il forme par endroits des tourbillons profonds dont le mouvement giratoire rapide produit un bruit fort que le rhapsode assimile à la voix de la divinité personnifiant le fleuve (*Il.* XXI 213: ἀνέρι εἰσάμενος, βαθέης δ' ἐκφθέγξατο δίνης); la ξύνεσις du Pyriphlégéthon et du Cocyte dont les eaux viennent du Styx avec l'Achéron produit un fracas infernal (*Od*. X 515); le bruit de Zéphyre a un véritable effet cinétique, éparpillant l'écume qui couronne les vagues (*Il*. IV 275); la surface calme de la mer «pousse une clameur» quand Iris se précipite dans les flots sombres (*Il*. XXIV 79: ἔνθορε μείλανι πόντωι: ἐπεστονάχησε δὲ λίμνη). Au contraire, les chauves-souris et les ombres inconsistantes du royaume des morts ont la voix grêle et faible (*Od*. XXIV 5), rejoignant les cris plaintifs des âmes des prétendants conduites vers le pré d'asphodèle de l'Hadès par Hermès.

La clameur guerrière qui résonne de la plaine troyenne s'élève jusqu'aux hautes demeures olympiennes des dieux. Elle est issue à la fois des hurlements des combattants et du choc de leurs armures. Le syntagme qui sert à décrire une telle résonance capable de traverser l'éther est δ' οὐρανὸν ἶκεν (*Il*. II 53 = XII 338 = XIV 60), l'expression même qui désignait le trajet transéthérien de l'odeur de la chair brûlée emportée par la fumée ou celui de la lueur des équipements de combat. À l'aide du même verbe, ἱκάνω, verbe en ἱκ- spécifique des arrivées sans précision sur le point final du mouvement, il nous est dit que «la voix d'Ajax monte jusqu'à l'éther» (φωνὴ δέ οἱ αἰθέρ' ἵκανεν) dans le contexte où, sans cesse, avec des cris effroyables, il presse les Danaens de défendre nefs et baraques (*Il*. XV 686). À son tour, l'expression αἰθέρ' ἵκανεν, qui apparaît dans trois autres contextes de l'*Iliade*, sert comme unité de mesure pour le pin géant sur lequel monte Sommeil (XIV 288), désigne le trajet de la fumée qui s'élève d'une ville dans une île assiégée (XVIII 214) ou celui de l'éclat du bouclier divin d'Achille (XIX 379). Sappho, à son tour, emploie l'expression ἴκα]νε δ᾽ ἐς αἴθερα pour magnifier la résonance qui gagne le ciel de l'écho des chants qui célèbrent les noces d'Hector et d'Andromaque[546]. Il semble qu'en matière de transmission spatiale, Homère ne fait aucune distinction de nature entre les réalités qui traversent l'éther et montent jusqu'au ciel, à savoir les ondes sonores, la fumée ou la lumière. En fait, si l'éther est rempli du vacarme de la plaine troyenne, ce n'est que grâce à une opération poétique de sublimation qui se propose d'amplifier considérablement le

[546] Sappho, fr. 44. 26 (Campbell).

tumulte causé par les deux armées pour renforcer l'effet des images visuelles et pour mettre en valeur la tension dramatique de ces scènes de combat, essentielles à l'économie narrative. L'amplification des données sonores se fait par le biais de la portée transéthérien des sons émis sur la terre dans la mesure où l'écart immense entre la terre et le ciel est la distance maximale envisagée par la pensée grecque archaïque. L'effet épique d'un tel procédé ressort si l'on compare ces contextes privilégiés où les bruits issus d'un endroit terrestre atteignent le ciel avec plusieurs autres contextes homériques de la propagation des ondes sonores. Ces dernières données, décrites de façon réaliste, montrent de manière explicite que les Grecs contemporains d'Homère étaient bien familiarisés avec le postulat relatif au rapport de directe proportionnalité entre la portée du son ou la distance où il est encore perceptible et son intensité à la source. Ils assignent aux sons des limites de perceptibilité, soit en raison d'une distance trop grande, soit en raison des contraintes spatiales qui peuvent nuire à la propagation des sons ou qui affaiblisent la transmission sonore. À maintes reprises, on observe un certain anthropocentrisme dans la notation acoustique: Homère fait retentir et résonner tous les éléments avec lesquels l'homme entre en contact. Charles Mügler signale que «les mouvements qui causent chez Homère la sonorité des corps solides ne sont déterminés que dans des cas exceptionnels par l'action des forces de la nature indépendantes de l'homme»[547]. De plus, même les unités de mesure des distances que traversent les transmissions des ondes sonores suivent le critère du chemin que parcourent les émissions sonores des humains: par exemple, le verger d'Alkinoos se trouve «à la distance où peut porter la voix humaine», tout comme, nageant vers la terre des Phéaciens, Ulysse évalue d'un coup d'œil la distance qui le sépare du rivage: «il n'était plus qu'à la distance où peut porter un cri» (*Od.* V 400). On retrouve une sorte d'anthropocentrisme avant la lettre dans le soin raffiné avec lequel Homère note les qualités des sons lancés par la voix humaine et développe tout un vocabulaire spécialisé pour chacune de ces émissions: il y a des termes spécifiques pour décrire les sons aigus, il y en a d'autres pour les sons bas; d'autres encore pour les émissions sonores courtes, d'autres pour les bruits forts qui se prolongent, etc. Ce qu'on appelle anthropocentrisme avant la lettre relève, en effet, de la manière empirique dont les Grecs d'époque archaïque pensaient en matière de spatialité.

---

[547] Mügler 1963: 96 et s. (ici p. 99).

Hormis les contextes où les sons sont volontairement exagérés jusqu'à traverser l'éther, les descriptions homériques des sons émis par diverses sources frappent par le réalisme topographique, par la notation fidèle des perceptions auditives et l'analyse de leurs effets psychologiques. Voyons alors de quelle manière les sons sont reliés à l'espace. Du point de vue physique, la production des sons respecte les données spatiales contextuelles: les bruits correspondent au choc entre deux objets solides, entre un objet solide et une surface liquide et, inversement, entre une masse liquide et un obstacle solide ou une autre masse liquide; par suite du frottement d'un projectile contre l'air qu'il traverse, de la pression manuelle exercée sur une corde ou du passage d'un courant d'air ou d'un vent entre des obstacles ou à travers un tuyau. L'effet sonore est directement proportionnel à la grandeur, à la dureté, la nature et la matière dont sont faits les objets ou les surfaces avec lesquels ils entrent en contact. Comptent autant la distance d'où l'on agit que la force du mouvement. Les plus fréquents sont les sons produits au contact du sol terrestre ou ceux qui sont produits par une action lointaine qui lance un projectile contre une certaine cible. Dans le cas des flèches, des fouets ou des cordes vibrantes, Homère attribue les sons qu'ils produisent aux corps mêmes animés par le mouvement et non à l'air fendu ou ébranlé. Tous ces aspects relèvent de «l'externalisme» des perceptions acoustiques: la plupart des bruits sont produits par le contact d'une force extérieure avec un objet solide ou une surface dure.

En règle générale, les notations acoustiques respectent la nature de l'espace où se manifestent les sons et sont conditionnées par les particularités du paysage: les poissons, les pieuvres et les créatures des profondeurs sont muettes; les eaux sont sonores alors qu'elles traversent des parties accidentées du relief; au confluent de deux fleuves ou à l'embouchure des fleuves, les deux courants réunissent, avec les eaux qu'ils transportent, leurs bruits; le fracas des vagues jetées contre la terre est d'autant plus fort que le rivage est plus abrupt. La résonance est particulièrement forte si l'espace où se produisent les sons est complètement fermé ou creux: la paroi rocheuse de l'antre du Cyclope résonne des cris de Polyphème (*Od.* IX 395); le palais de Circé résonne des sanglots des compagnons d'Ulysse (*Od.* X 398, 454) ou du chant de la déesse (X 226); les murs du palais d'Ulysse retentissent de l'écho de l'éternuement de bon augure de Télémaque (*Od.* XVII 541); le ciel lui-même, considéré par le poète comme un espace entouré d'une enceinte solide, renvoie l'écho de la

querelle des dieux avec la force et le timbre de la trompette (*Il.* XXI 387)[548]. En règle générale, le son porte plus loin dans le sens de la verticale que de l'horizontale. Ainsi, les sons produits dans les vallées arrivent jusqu'aux cimes des montagnes tandis que, dans la plaine ou à la surface de la mer, tout bruit a une vie courte.

II. 5. Conclusions.

Après cette analyse détaillée des déplacements à travers l'éther, en char ou en vol, effectués par des dieux, des messagers divins ou par d'autres substances ou entités, il convient d'en mettre en évidence les caractéristiques principales. On ne sait curieusement presque rien de la manière dont se passaient ces voyages car les rhapsodes ne proposent pas de rendu du mouvement, leur intérêt se concentrant sur des questions de formes ou de perspective. Il semble ne pas être question alors de spatialité, de temporalité ni même de mouvement, bien qu'à première vue, le répertoire littéraire et iconographique associé aux voyages divins semble représenter l'énergie en action. Comment peut-on expliquer que les parcours divins transéthériens soient éloignés des problèmes reliés à l'espace et la spatialité? Y aurait-il encore chez les Anciens une certaine réticence à dépeindre les dieux en action? Bien au contraire, il semble qu'ils aiment voir les dieux «travailler» pour les mortels, en particulier lorsqu'ils se déplacent à travers l'éther parce qu'on bascule alors facilement dans le merveilleux. Compte tenu du «désir grec du différent, de l'étrange, de l'étranger, de l'ailleurs»[549], y a-t-il quelque chose de plus envoûtant que de représenter les dieux traversant l'immense éther en un seul instant, d'un coup, d'une seule enjambée ou dans un char de flamme aux coursiers divins et dorés dans les décors majestueux que livrent les descriptions de voyages à travers l'éther?[550] On ne peut qu'être déçu pourtant par la pauvreté de l'arsenal descriptif. Les déplacements divins transéthériens restitués par les sources littéraires grecques de l'époque archaïques sont très similaires et font preuve d'un étonnant schématisme, réduit à quelques données identiques et éléments conventionnels. Lors des descentes, les dieux partent toujours de loin, de là-haut, traversent un espace immense, inaccessible aux mortels, enfin arrivent à destination sur la terre; les ascensions

---

[548] Selon Mügler 1963: 110, il est possible que cette observation, qui montrait que certains corps pouvaient résonner au voisinage d'un corps émetteur de sons sans qu'il y eût contact direct entre eux, ait conduit à l'invention de la caisse de résonance dont les instruments à cordes, comme le phorminx, étaient munis (cf. *Od.* VIII 257, XXII 340, XXIII 144).
[549] Selon l'expression de Frontisi-Ducroux 2003: 277.
[550] Greene 1963: 26 nous répond: «there are indeed few theatres which permit the fortunate spectators to alter the drama's peripeties».

se conforment au même schéma, le tout ressemblant à un tour de passe-passe bien maîtrisé. L'axe des tels déplacements s'avère ainsi extrêmement limité puisqu'il ne fournit jamais plus de trois repères: i) le point initial (temps *in posse*), où il importe de magnifier les préparatifs et le départ impétueux; ii) le point médian (temps *in fieri*) correspondant à toute position de type intercalaire, où intervient, en règle générale, une comparaison générique, mais qui se veut suggestive et qui se réfère presque exclusivement à la vitesse du mouvement; iii) le point final (temps *in esse*), où le mouvement est achevé et le regard se concentre sur ce qui suit. Pour reprendre les termes de Gustave Guillaume[551], sur lesquels nous avons calqué les définitions des moments du voyage, ces trois points correspondent au total aux trois profils caractéristiques de la formation mentale de l'image spatio-temporelle: en puissance, en devenir, en réalité[552].

Le vocabulaire de la rapidité remplace toute notation temporelle. À chaque fois qu'un dieu se met en route pour se rendre en bas ou en haut à travers l'éther, les rhapsodes n'utilisent guère les ressources temporelles du langage pour dérouler les étapes d'un déplacement ni l'aptitude, inhérente à tout mouvement, à se déployer dans la durée. Plutôt que des repères relatifs aux temps principaux des voyages, on retrouve constamment des mentions de la rapidité des dieux et de leur vitesse dans l'action ou, plutôt, de l'immédiateté, la soudaineté, l'instantaneïté de leurs réactions et interventions. Au départ, surtout dans le cas de voyages en char, le temps assigné aux préparatifs semble ralenti par la minutieuse description, comme dans les scènes d'armement, des gestes préliminaires qui, successifs, bien coordonnés, suggèrent déjà l'empressement même par leur effet cumulatif. Ils cachent pourtant l'essentiel sous l'accessoire. De tels développements apparaissent comme des digressions gratuites comparés à l'économie des moyens utilisés pour décrire les traversées proprement dites: présentés de façon linéaire, ils préparent et précipitent le rythme narratif vers ce qui suit. Un seul vers suffit, qui opère le passage et attire l'attention sur le deuxième temps du mouvement, la traversée de l'éther, cette brièveté dans la notation crée l'image d'ensemble d'une action en cours, car après qu'ils se mettent en route, les dieux se déplacent à toute allure. Les descriptions se servent de tous les moyens pour le

---

[551] Guillaume 1984, *passim.*

[552] Notons toutefois que les mouvements des dieux n'apparaissent pas pour autant comme s'ils étaient décomposés en trois phases. Ils doivent être envisagés comme un tout indivisible qui existent en eux-mêmes, en tant que mouvement. Si nous avons recours ici à une certaine «modélisation» du vol, c'est à des fins d'analyse.

montrer, parce que la grande vitesse représente, en fait, le seul qualificatif relatif à la manière dont les dieux descendent ou montent à travers l'éther. L'accent est mis sur la rapidité de la performance grâce à la concision, l'économie descriptive, la condensation des faits et le schématisme de la démarche divine dont la vitesse ne ressemble à rien d'humain, les dieux étant mus par la force absolue qui est en eux et qui leur est propre, en essence et en puissance.

Par leur concision même, de tels tableaux produisent une impression de mobilité et de rythme propres à l'image décrite, particulièrement sensibles dans le verbe d'action qui transcrit le mouvement. Si l'on essaie de comprendre les repères temporels des verbes dans leurs emplois, on constate que le temps qui préside à tout mouvement divin est l'aoriste. Il alterne parfois avec l'imparfait duratif. Nul autre temps ne saurait, en effet, relater une action ponctuelle dont le résultat est présenté comme immédiat, car l'emploi de l'aoriste relève d'une procédure verbale cinétique par excellence. Ce temps «hors du temps», comme le décrit Françoise Frontisi-Ducroux en vertu d'un jeu étymologique sur le mot inventé par les Stoïciens (a-oriste, in-défini)[553], semble bien être une constante de l'expression grecque de toute action divine, en particulier le mouvement. Temps de la chronologie pure, l'aoriste néglige la durée et la valeur «aspectuelle» du présent et de l'imparfait, pour cette raison Jean Humbert souligne le caractère négatif de ce thème verbal, en précisant que «l'aoriste constate un fait dont la durée n'a pas d'intérêt aux yeux du sujet parlant»[554]. Qu'il s'agisse d'une impossibilité ou d'un refus du sujet énonciateur, l'emploi de l'aoriste dans les cas des déplacements divins s'accorde pleinement à la fois avec la nature des sujets en mouvement et celle, presque abstraite, du milieu spatial qui supporte l'action. De même, l'emploi de l'aoriste convient aux contextes liés aux déplacements divins dans la mesure où l'action est toujours concentrée sur les deux points qui définissent la trajectoire du mouvement (départ et arrivée) et sur les deux états successifs correspondants. Tout parcours divin entre le ciel et la terre s'inscrit en un clin d'œil, dans un intervalle temporel presque imperceptible, échappant ainsi à la durée.

Les déplacements des dieux plus que tout autre valorisent les extrémités, comme si la voie était déjà toute tracée entre les points spatiaux et les temps correspondants à tout voyage. Faute de tout repère temporel, le temps de chaque traversée se voit «spatialisé», les repères spatiaux du départ et de l'arrivée jouent donc aussi le rôle de jalons temporels, mais

---

[553]Frontisi-Ducroux 2003: 88.
[554] Humbert 1960: 133, 139 et 141.

sont presque simultanés de ce point de vue, bien qu'un abîme spatial les séparent. Ce schéma décomposé des étapes successives de toute course divine - départ, traversée de l'éther, arrivée – s'explique par le fait que les Anciens ont une certaine apprehénsion à penser l'évolution d'un mouvement dans sa continuité spatiale et temporelle, tout passage et modification d'état ou de milieu impliqués par la locomotion étant nécessairement perçus et enregistrés dans une relative discontinuité, par coupes spatio-temporelles. Faute d'outil conceptuel approprié – la notion de continuité - tout processus et tout mouvement sont décrits par séquences saccadées et plans arrêtés. L'espace, comme le temps, est plus statique que cinétique, plus précisément, ils sont séquentiels. La notation de la vitesse «supersonique» qui caractérise les courses divines fait que les phases du mouvement se chevauchent comme dans les bandes dessinées et assurent un déroulement continu que seuls, les méthodes et les moyens de la chronophotographie[555] sauraient décomposer, et alors seulement en deux clichés successifs…

Aucun piège ne détourne les cheminements des dieux à travers l'éther puisqu'ils maîtrisent absolument l'espace parcouru et le temps sans durée. Qu'il y ait une seule voie transéthérienne ou plusieurs (en nombre déterminé ou infini), toutes apparaissent comme rectilignes puisque les dieux marchent toujours en avant et suivent la *via recta* de leurs traversées orientées vers le but. Comme les dieux sont situés en dehors de tout changement, leur trajet est parfaitement linéaire et continu, parfaitement orienté dès le départ, même lorsque le départ semble annoncer un parcours de valeur deictique centrifuge (voir les cas où les protagonistes «s'en vont…»), il est aussi essentiellement le produit d'une impulsion initiale et est dirigé vers une fin. C'est l'arrivée qui ramène à la forme centripète l'itinéraire suivi, par le but qui a déterminé le protagoniste du mouvement à amorcer sa course. Alors que le cadre spatial, l'éther, n'impose aucune contrainte aux descentes divines, le cadre scénique où les dieux interviennent en fin de course détermine leurs interventions et les contraint à respecter les exigences qu'impose le fil narratif. La rapidité des courses divines relève, elle aussi, autant de la motilité attribuée aux dieux tout-puissants et infatigables que des exigences narratives qui donnent aux dieux une concentration sur la finalité de leurs déplacements telle qu'elle anéantit l'idée de durée ou la comprime invariablement aux dimensions d'un instant. Dès que le contexte narratif l'exige, les dieux s'empressent et se mettent en route pour arriver d'un coup *là et alors* que leur présence est requise. Le

[555] Méthode de clichés successifs d'un être en mouvement, mise au point, en 1882, par Eadweard Muybridge.

raccourcissement même des étapes des déplacements divins au fur et à mesure qu'ils se rapprochent des destinations s'inscrive dans la même logique et obéit totalement aux exigences narratives. Ils créent une sorte d'accélération vers le lieu de leurs interventions, à l'aide de l'emploi récurrent du thème de l'aoriste, qui indique aussi que les déplacements divins s'inscrivent dans un temps différent du temps des hommes. Il s'agit d'un temps propre, d'une durée à l'échelle divine.

Le schématisme des voyages transéthériens des dieux reprend le schématisme conventionnel appliqué à tout ce qui ressort du divin, d'où la représentation métonymique d'un dieu en mouvement par une seule image (explicite) qui vaut pour le tout (implicite). Le silence qu'on garde sur plusieurs détails constitue un moyen en soi pour décrire l'essence ou l'intensité de l'événement. De façon similaire, le caractère sommaire des descriptions de l'éther ou de l'Olympe contribue à les magnifier, à mettre en valeur leur nature transcendante et fondamentalement *autre* par rapport au champ de l'action et de l'expérience humaine. La belle mécanique dont s'empare la chorégraphie divine à travers l'éther est un corollaire du postulat religieux relatif à la toute-puissance divine. Pour décrire les mouvements des dieux dans l'éther, milieu inaccessible, les humains essaient de projeter des gestes communs même si, par ailleurs, ils gardent le silence pour préserver leur aura nimbée de merveilleux. On vise à obtenir une image autonome, aussi concrète que possible, d'une chose en soi difficilement représentable et qui n'acquiert une existence propre, distincte de l'ensemble de la réalité, qu'en vertu d'une abstraction, parmi les plus importantes sans doute qu'ait jamais produites l'esprit humain. On peut lire à l'arrière-plan que le vol reste pourtant unique et, par là-même, qu'il sert à proposer une typologie de figures spatiales réservées aux dieux. Les descriptions des courses divines transéthériennes sont chargées d'éléments répétitifs, où la répétition vise précisément à réduire l'ambiguïté visuelle et du vol et du milieu spatial qu'il traverse afin que le vol acquière une «réalité» représentable.

Hermann Fränkel tentait d'expliquer le caractère sommaire des descriptions relatives aux actions divines par le fait que la poésie épique ne se propose ni d'entrer dans le vif des questions théologiques ni de peindre une image consistante du monde[556]. S'ajoute à cela, en termes de «psychologie historique» et avec les réserves qui en découlent, la soi-disant réticence des mortels à décrire précisément les mouvements des dieux dans l'éther

[556] Fränkel 1975: 56: «epic poetry has no desire to go into theology or formulate a consistent world picture. It takes what it is able and willing to use».

qu'on trouve aussi dans les tableaux de la vie quotidienne dans l'Olympe ou le manque d'intérêt porté, à l'instar de la spatialité, à la question du mouvement, par les poètes tout autant que par les imagiers d'époque archaïque. Nous sommes néanmoins forcés de constater que les uns comme les autres maîtrisaient les techniques de représentation des mouvements, puisque les artistes postérieurs ont finalement repris des modèles déjà existants et les ont réinterprétés selon le goût de leur temps. Posons le problème de l'appréhension des Anciens devant l'inconnu et l'inaccessible, à savoir le milieu étherien des vols des dieux et la mobilité spécifique au vol. Quoiqu'il paraisse paradoxal ou inapproprié de se représenter en ces termes une pensée archaïque, il faut tenir compte d'un certain anthropocentrisme avant la lettre dans la pensée archaïque, selon lequel l'homme grec se trouve finalement immergé dans ce monde dont il constitue le centre. Il se sent en continuité avec son environnement immédiat, il le structure, le classifie et l'ordonne autour de lui et tout ce qui n'en fait pas partie est schématiquement représenté, il est aussi parfois aménagé et modelé d'après divers canons qui restent toujours adaptés à la taille de l'esprit humain. Avec ce qu'il entoure, mais qu'il ne maîtrise pas, l'homme grec d'époque archaïque établit des rapports d'éloignement et il s'y réfère dans un code constitué de connivences et d'exclusions. On rencontre ici le génie classificatoire de toute société primitive qui installe des réseaux spatiaux en termes de proximité/éloignement (ici-bas/l'au-delà ou l'*ailleurs* ou l'autre monde, près/loin, en bas/en haut), dans une sorte de mathématisation du monde. Les déplacements des dieux mettent en jeu les éléments qui permettent de se figurer non seulement les repères principaux du système spatial du monde, mais aussi de quelles façons l'infinie variété des phénomènes se réduit à des figures et des mouvements, puis à des figures du mouvement. Pour les Grecs, les cheminements des dieux à travers l'éther suppriment toujours la mobilité et la durée, mais pas pour autant l'espace et le temps. Les dieux doivent se déplacer dans l'espace, suivre des directions et agir localement même si la façon dont tout cela est représenté enlève sa mobilité au mouvement divin et sa durée au temps nécessaire au parcours. L'espace devient indéterminé, la figure de référence du mouvement est la ligne droite et le temps se voit infinitésimalement comprimé. Paradoxalement, le schématisme même des descriptions relatives aux déplacements divins transéthériens fournit aux protagonistes leur pleine expression et, en même temps, les vols des dieux, essentiellement divins par la forme, sont toujours en relation avec les humains grâce au caractère *kairotique* de leurs arrivées aux

côtés des mortels. Car, si l'homme «is tide to his earth; the gods come and go»[557] à leur gré, mais toujours selon des paramètres absolus en matière de déplacements.

La mécanique des vols à travers l'éther ne fait aucune référence au cadre spatial externe et on ne sait pas où les dieux circulent dans la mesure où le milieu de leurs déplacements est un cadre général qui n'est pas ponctué par des lieux qu'on pourrait mieux imaginer que saisir. Les déplacements des dieux n'offrent qu'une connaissance extrinsèque, ils n'offrent aucune possibilité de définition de l'image-espace dans l'esprit, ni ne jettent aucune lumière sur la logique du processus. Pour quelqu'un qui s'intéresse à l'espace et pour les fins que poursuit cette analyse, cette image *optima* du vol, du milieu spatial éthérien et du temps est un instrument insuffisant. Les descriptions des déplacements divins transéthériens ont un rôle plutôt heuristique qui permet de percevoir l'imagination grecque au travail. Leur défaut vient précisément de leur perfection. L'espace traversé se réduit à une mention sommaire, presque allusive, en tant qu'espace intervalle délimité en haut par la voûte céleste, en bas par la terre: μεσσηγὺς γαίης τε καὶ οὐρανοῦ ἀστερόεντος. L'adverbe μεσσηγύ(ς) désigne l'*entre-deux*, surtout au sens locatif, et même si son étymologie s'avère difficile à établir, ce terme est bien fixé dans la littérature grecque d'époque archaïque[558]. Qu'est-ce que c'est cette «étendue qui sépare la terre du ciel étoilé»? Seule, la description de la traversée de l'éther du char d'Héra développe cette formule discrète grâce à une comparaison suggestive: «Autant d'espace brumeux se laisse embrasser du regard par l'homme assis sur une guette qui surveille une mer aux teintes lie-de-vin, autant d'espace est vite dévoré par les coursiers hennissants des déesses». Elle souligne l'immensité de la distance entre Ciel et Terre qui crée entre ces deux espaces-limites un rapport de polarité, ce qui est conforme à la prédilection de toute pensée archaïque pour les oppositions. Ciel et Terre représentent deux termes opposés, mais ils appartiennent aussi au même niveau ontologique; le haut et le bas constituent les pôles d'un même système spatial de référence et ne peuvent se définir que l'un par rapport à l'autre,

---

[557] Fränkel 1975: 55.

[558] On rencontre fréquemment l'adverbe μεσηγύ(ς) (μεσσηγύ(ς)) chez Homère (quatorze occ.): *Il.* V 41, 57 et 769, VI 4, VIII 46, 259 et 560, IX 549, XI 448, 570 et 573, XIII 33 et 568, XV 316, XVI 396 et 807, XX 370, XXIII 521, XXIV 78; *Od.* IV 845, VII 195, XV 528, XXII 93, 341, 442 et 458; Hés. *Boucl.* 416; *HhDém.* 317; *HhApoll.* 108; Thgn. I. 553; Thcr. *Id.* 25. 216 et 237; Hipp. (28 occ.), etc. P. Chantraine, *DELG su.* μεσσηγύ(ς) exprime ses doutes concernant l'étymologie proposée par V. Pisani, *Rend. Ist. Lomb.* 73 (1939-1940), p. 531, qui voyait dans la finale la racine de βαίνω comme dans ἐγγύ(ς) et πρεσβύς: «qui va au milieu».

car ce sont des notions qui appartiennent au même genre logique. Quand la différence spécifique est maximale, ils se retrouvent dans un rapport d'opposition remarquablement polarisé. La portée de cette comparaison n'intervient pas pour autant sur le plan spatial, elle ne fait que servir l'enjeu narratif. Si elle souligne l'écart spatial qui sépare Ciel et Terre, c'est afin de mieux mettre en valeur le seul instant dont ont besoin les dieux et leurs chevaux pour le franchir, ce qui contribue une fois de plus à magnifier la nature divine et la nature des missions des dieux : promptitude et efficacité.

Entre ces limites extrêmes, il y a tout l'espace ou uniquement une étendue spatiale sans consistance. Dépourvu de matérialité et de toute espèce de corporéité, l'éther est aussi dépourvu de tout repère, spatial ou temporel. Une fois qu'il est compris entre ces limites, le milieu éthérien possède un certain volume spatial; pourtant, il ne possède aucun contenu. Espace substrat à quatre dimensions sans bornes, l'éther que traverse les dieux n'a pas à proprement parler d'identité; inconsistant, voire non substantiel, il n'est pas le pur néant: il a quelque réalité, il a justement ce qu'il faut pour être ou, plutôt, pour passer pour réel, tout en n'étant absolument rien. Il n'est rien en soi et il ne devient réel que lorsqu'il est traversé. C'est un immense χῶρος prêt à être aménagé par les tracés de grande envergure qui le croisent. Cependant, il n'est pas un «là»: il est plutôt un milieu. L'espace éthérien n'est pas mobile en lui-même: il est *mobilisé*, c'est-à-dire rendu mobile par les mouvements des protagonistes. La dynamique des figures transéthériennes (dieux, chevaux, chars, oiseaux, sons, lumière, fumée) a une dimension spatiale implicite. Leur vol entre le haut et le bas confirme le statut cosmologique d'espace intermédiaire dévolu à l'éther et aux aires dans le schéma du monde. Réciproquement, ce vaste espace médian met aussi en valeur leur dynamique, définissant certains paramètres des voyages divins (envergure, rythme, vitesse). Entre espace et dynamique se tisse ainsi une dialectique: l'espace serait vide sans mouvement, le mouvement serait dépourvu de réalité, voire irréalisable, sans espace, et cette relation dialectique s'avère d'autant plus forte dans le cas de l'éther, espace par excellence sans contenants. S'il n'était animé par les mouvements, il ne serait rien d'autre qu'une réalité irréelle. La dynamique l'aménage en quelque sorte, même si c'est de manière transitoire, fugitive, imperceptible. Cette dialectique correspond à la logique biomorphique de la constitution du monde dans la pensée grecque archaïque où rien n'est jamais donné, mais où tout doit se créer.

L'espace éthérien relève de l'anatropisme: il apparaît comme un espace dépourvu de toute réaction aux agents ou stimuli extérieurs capables de lui imprimer une orientation et une locomotion déterminées, qui ne stimule d'aucune manière les mouvements dont les trajectoires le traversent. Relégué à l'état inertiel, l'éther n'impose aucune contrainte spatiale aux traversées. Les mouvements des dieux sont eux aussi à tel point mécaniques, qu'on pourrait les qualifier de cinématiques, de mouvements indépendants des forces qui les produisent. La souplesse des dieux en mouvement relève, d'une part, du goût qu'éprouve la tradition littéraire archaïque pour tout ce qui relève d'une conception mouvante, voire fluide du monde, conception qui ne recouvre pas la totalité des représentations antiques en matière d'espace, loin de là, mais qui influe au plus haut point sur les façons de représenter les déplacements des dieux. Leurs parcours sont toujours dépourvus de tout repère et frisent constamment l'indétermination spatiale. Aussi bien, leur continuité rend caduque tout repère spatial puisqu'elle efface toute limite entre les catégories et les espèces d'espace traversées, les limites cessant d'exister puisque les dieux peuvent les franchir. Au contraire, on verra que les déplacements des humains ne masquent nullement les frontières entre les espaces franchis puisque précisement ces barrières et les passages successifs articulent leurs cheminements. L'indétermination géographique et topographique de l'éther témoigne du penchant des Anciens pour magnifier les distances cosmiques que parcourent les dieux, de manière incompréhensible à l'esprit humain.

Chapitre III
Déplacements des dieux dans les airs

Les déplacements des dieux dans les airs ressemblent à plus d'un égard aux voyages divins à travers l'éther. Étant donné que l'éther et l'air ne se distinguent pas l'un de l'autre du point de vue physique, ainsi que nous avons vu dans la deuxième partie de notre travail, les déplacements transéthériens des dieux incluent implicitement la traversée de l'air soit au début, dans les cas des ascensions de la terre vers le ciel, soit dans la dernière phase, dans les cas des descentes. En fait, les voyages aller des dieux sont d'abord transéthériens, mais finissent transaériens, et les voyages retour font l'inverse. Compte tenu du manque de frontière explicite entre les deux couches atmosphériques superposées, tout parcours divin entre le ciel et la terre se déroule de manière continue du point de départ au point d'arrivée. Tout au long de l'étude des courses divines à travers l'éther, nous n'avons rencontré aucune mention explicite du point spatial ou de l'instant correspondant au passage de l'éther à l'air ou de l'air à l'éther. Aucune mention non plus ne signalait l'entrée dans l'atmosphère terrestre, ni la sortie de celle-ci. Enfin, nous n'avons répéré aucune mention du changement de rythme du voyage en fonction du milieu spatial traversé: le verbe qui désignait l'action de déplacement à travers l'éther était le même d'un bout à l'autre, y compris à travers l'air. En conséquence, on ne peut faire aucune distinction entre les traits qui caractérisent les démarches divines effectuées à travers l'éther et ceux qui caractérisent les courses qui ont lieu dans l'air. Après leur départ, les dieux se jettent droit en avant, à grande allure, jusqu'à ce qu'ils gagnent leur cible terrestre. Leurs mouvements dans l'air, compris dans les parcours transéthériens entre le ciel et la terre, ont les mêmes caractéristiques.

Outre les déplacements aériens des dieux compris dans leurs parcours transéthériens, il y a plusieurs exemples où les dieux se mettent en mouvement à partir d'un endroit terrestre à un autre ou vers une région définie de la terre, grâce au vol par dessus la terre ou la mer. Dans certains exemples, la mention du milieu spatial traversé, à savoir l'air, est explicite, dans d'autres, il nous appartient de le reconstituer, à partir des quelques allusions aux contextes particuliers de mises en route.

III. 1. Schémas des déplacements aériens des dieux.

III. 1. 1. Au milieu ou parmi les nuages…

Après des longs préparatifs de départ, spécifiques des mises en route des dieux et bien appropriés au but de son propre voyage – la séduction d'Anchise - , Aphrodite la souriante

σεύατ' ἐπὶ Τροίης προλιποῦσ' εὐώδεα Κύπρον ὕψι μετὰ νέφεσιν ῥίμφα πρήσσουσα κέλευθον Ἴδην δ' ἵκανεν πολυπίδακα, μητέρα θηρῶν.	«délaissa Chypre la parfumée, elle vola vers Troie, passant à toute allure là-haut, au milieu des nuages. Elle parvint à l'Ida, mère des bêtes» (*HhAphrod*. 66-68).

Les termes du parcours sont explicitement posés: la déesse part de son autel odorant de Chypre (εὐώδεα Κύπρον) dans la direction de Troie (ἐπὶ Τροίης) et atterrit sur l'Ida (Ἴδην δ' ἵκανεν). Le verbe qui désigne son action au départ, σεύω, est mis en tête[1]: en bonne et due forme, conformément aux schémas des parcours divins, il concerne le mouvement propre à l'envol. La forme moyenne du verbe signifie même «bondir, s'élancer, se hâter». Il s'agit, ici comme ailleurs, d'un geste vif et énergique qui rend compte de l'attitude résolue de tout dieu au départ. Dans le champ des actions humaines, le verbe est employé toujours dans des contextes tendus qui impliquent des mouvements hardis, soudains et rapides, tels un assaut meurtrier ou un jaillissement dont la puissance s'exprime par l'immense tumulte qu'ils provoquent[2]. Quand il s'applique aux dieux, le verbe exprime autant des mouvements puissants et brusques, liés particulièrement à leurs mises en route qu'un passage soudain à l'action: σεύω est utilisé pour comparer le mouvement par lequel le monstrueux Arès s'élance et part rejoindre les guerriers sur le

---

[1] K. Strunk, *Nasalpräsentien und Aoriste. Ein Beitrag zur Morphologie des Verbums im Indo-Iranischen und Griechischen*, Heidelberg: Winter, 1967, p. 87-93 rattache la famille de mots de σεύω à κίνυμαι, κινέω, verbes de mouvement par excellence (cf. *DELG su.* σεύομαι).

[2] *Il.* II 808, 809 = VIII 58 (suivant le conseil d'Iris, Hector rompt *sans tarder* l'assemblée et les Troyens *courent aussitôt* aux armes et *s'élancent* au-dehors générant un tumultueux bruit), III 26 ou XI 549 (assaut meurtrier d'un lion), VI 505 (Pâris *s'élance* à travers la ville, sûr de ses pieds agiles, tel un étalon qui, trop longtemps retenu en face de la crèche où on l'a gavé d'orge, *soudain rompt* son attache et *bruyamment* galope dans la plaine), XI 147, 167, etc. Les termes soulignés mettent en évidence la valeur sémantique de σεύω et son rôle dans les contextes très dynamiques.

champ de bataille[3], dans le contexte de la mise en route d'Héra vers la Thrace ou dans ceux des courses, à ras de mer, d'Hermès ou d'Aphrodite, comme on le verra plus tard[4]. Le verbe a une valeur centripète, s'employant souvent avec des préverbes de même valeur, notamment avec ἐπί-, ou avec ἀπό-, διέκ-, πρός-. Fréquemment, il est suivi de l'adverbe ἔπειτα, ce qui souligne une fois de plus les valeurs déictique et locative du verbe. Σεύω n'est pas attaché pour autant à un certain moyen de déplacement, ni à un milieu spatial particulier. Dans les exemples précédents, nous l'avons vu employé pour présider autant aux courses en vol à travers l'air qu'aux mises en marche empressées sur la terre. Plus tard, seulement, l'un de ses composés, avec un vocalisme *o*, σοῦς, sera utilisé pour désigner de façon explicite un «mouvement rapide vers le haut»[5].

Dans l'exemple relatif au déplacement d'Aphrodite entre Chypre et le haut de l'Ida, σεύω peut préfigurer le vol de la déesse orienté vers le haut, en tout cas, son emploi renvoie à un mouvement orienté vers la destination visée par son voyage. En témoigne la mention du toponyme qui indique la direction suivie, Troie, précédé de la préposition ἐπί de valeur déictique centripète. De plus, on observe que σεύω (et l'action qu'il exprime) est doublé de λείπω «délaisser, déserter, abandonner», avec préverbe πρό-[6], qui met, de surcroît, en valeur le sens du mouvement orienté vers l'avant puisque ce second verbe jette un regard vers le lieu que la déesse vient de quitter. Notons au passage qu'au cours de l'étude des déplacements divins transéthériens, nous n'avons guère rencontré d'exemples où le verbe qui désigne l'action de départ soit accompagné ou suivi d'un verbe qui se réfère au lieu-source du mouvement. Dans les meilleurs cas, le second verbe concernait le mouvement subséquent au départ et tenait lieu de parcours jusqu'à l'atterrissage. Il y a, pourtant, quelques exceptions: Hésiode décrit le parcours de Pégase qui, au moyen de ses ailes, «s'envola, *quittant la terre*, mère des moutons, [il] alla chez les Immortels» pour apporter à Zeus le tonnerre et l'éclair. Le poète se sert de λείπω et ainsi oriente le regard

---

[3] L'une des épithètes d'Arès, λᾶοσσόος «qui pousse les guerriers à l'assaut», est un composé de σεύω, avec un vocalisme *o*, cf. *DELG su.* σεύομαι. Voir *Il.* XVII 398 (Ἄρης λαοσσόος), Hés. *Boucl.* 3, Pind. *Ol.* XII 24; Nonn. *Dion.* XXXII 173, XXXIV 125. L'épithète caractérise, en outre, d'autres figures divines, tels Athéna (*Il*. XIII 128; *Od.* XXII 210) ou Hermès (*Orph*. *Lith.* 58 (Abel)).

[4] *Il.* VII 208 (Arès), XIV 227 (Héra), *Od.* V 50 (Hermès), *HhAphrod.* (6) 3-5.

[5] Chez Démocrite, *apud.* Arist., *De Caelo* 313b; Plat. *Crat.* 412b (cf. *DELG su.* σεύομαι).

[6] La préposition πρό est employée surtout avec le génitif marquant la source d'où part l'action, le mouvement vers un but ciblé, *i. e.* postérieur.

vers ce qui reste derrière le protagoniste du mouvement[7]. Il s'agit ici d'un vol à travers l'éther qui permet de saisir, d'en haut, une image synoptique de la terre. Dans le cas d'Aphrodite, le coup d'œil jeté en arrière ne couvre que l'île de Chypre. Le parallélisme entre ces images en quelque sorte «renversées» ou, plus précisément, tournées vers l'arrière-plan, permet de les rapprocher l'une de l'autre du point de vue du moyen de locomotion utilisé, le vol qui permet des perspectives panoramiques. À son tour, Aphrodite s'élance sur un chemin qui l'amène droit vers sa destination et σεύω remplace un verbe plus habituel pour désigner un vol proprement dit, car il s'agit, de façon explicite, de vol, comme le prouve le vers suivant qui décrit le milieu spatial traversé. Si l'on s'en tenait au rapprochement entre cette description et le tableau de Pégase volant vers la demeure de Zeus, on pourrait penser qu'Aphrodite, à son tour, suit la voie transéthérienne, autrement dit qu'elle monte jusqu'à l'éther pour rentrer ensuite dans l'atmosphère et, enfin, descendre sur le haut de l'Ida. Le passage concerné de l'*Hymne* ne mentionne pas un tel détour qui irait à l'encontre des habitudes divines d'aborder directement tout chemin. En plus de l'allusion générique à la hauteur (ὕψι) de la voie que la déesse emprunte, le rhapsode mentionne les nuages, ce qui renvoie davantage à l'atmosphère et au domaine des airs[8], même s'il y a des passages homériques qui font allusion à la présence des nuages ἐν αἰθέρι[9]. En règle générale, conformément aux schémas cosmologiques du monde développés à l'époque achaïque, la voûte céleste et l'éther sont situés au-dessus des nuages ou, du moins, le monde éthérien et ouranien ne sont jamais troublés par des phénomènes

---

[7] Hés. *Th.* 284-286: χὼ μὲν ἀποπτάμενος, προλιπὼν χθόνα μητέρα μήλων,/ ἵκετ' ἐς ἀθανάτους: Ζηνὸς δ' ἐν δώμασι ναίει/ βροντήν τε στεροπήν τε φέρων Διὶ μητιόεντι. Il en va de même pour la course aérienne d'Héra et d'Hypnos, dans l'*Il.* XIV 281-285 (voir ci-dessous) ou pour celle d'Éros qui, s'élançant du seuil de l'Olympe vers le palais d'Aiétès, aperçoit d'abord les montagnes, ensuite, «traversant la vaste étendue des airs», dans l'étape aérienne de son parcours donc, «il avait au-dessous de lui des campagnes fertiles, des villes peuplées, des fleuves sacrés, des montagnes, la mer enfin, qui règne autour de la terre » (Ap. Rhod. *Arg.* III 153-155).

[8] Si l'on regarde de plus près le tableau des occurrences homériques de νέφος, on observe que la présence des nuages est liée à la terre et aux humains plutôt qu'à l'éther, l'Olympe et la sphère divine, même si ce sont les dieux qui les génèrent et gèrent leur action, particulièrement Zeus et les Vents. Voir, par exemple, *Il.* IV 275 (du haut de son poste de guet, un chevrier voit un nuage qui vient sur la mer, poussé par le Zéphyr), V 525 (les nuées suspendues par Zeus au-dessus de quelque sommet montagneux), XI 28 (Zeus fixe les arcs-en-ciel sur un nuage, pour signifier un présage aux mortels), XII 157 (les nuées ombreuses que le vent répand à flots pressés sur le sol nourricier), etc.

[9] Au partage des domaines du monde, Zeus a reçu «le vaste ciel, en plein éther, en pleins nuages» (*Il.* XV 192: Ζεὺς δ' ἔλαχ' οὐρανὸν εὐρὺν ἐν αἰθέρι καὶ νεφέλησιν); Héra a été jadis suspendue ἐν αἰθέρι καὶ νεφέλησιν «en plein éther, en pleins nuages» (*Il.* XV 18-22); une comparaison nous apprend qu'une nuée issue même de l'éther monte de l'Olympe jusqu'au fond du ciel (*Il.* XVI 364-365: ὡς δ' ὅτ' ἀπ' Οὐλύμπου νέφος ἔρχεται οὐρανὸν εἴσω / αἰθέρος ἐκ δίης, ὅτε τε Ζεὺς λαίλαπα τείνῃ), etc.

atmosphériques changeants, par aucun phénomène qui relève de la sphère des actions instables, irrégulières, fluctuantes. Même si on différencie à peine l'éther de l'air, même s'ils sont perçus comme des milieux spatiaux qui se trouvent l'un à côté de l'autre sans être séparés ou délimités par des barrières physiques, la présence des nuages sert en quelque sorte de frontière logique entre eux. En corollaire, mais sans que cette règle soit absolue, les descriptions de courses transéthériennes ont recours à des des comparaisons avec les corps célestes (astres, météorites, comètes) plutôt qu'avec des éléments de l'atmosphère, tels les nuages, présents, quant à eux, dans les descriptions des périples aériens[10]. Pour revenir à la description du vol d'Aphrodite dans l'*Hymne* homonyme, l'expression μετὰ νέφεσιν renvoie, d'après le sens original de μετά, à un espace intermédiaire, «au milieu des nuages»[11], ce qui éliminerait toute possibilité de vol transéthérien, d'une part, parce qu'elle exclut ce qui se trouve «par-dessus» les nuages, en impliquant ainsi, comme milieu de la traversée, la masse des nuages, donc l'atmosphère et la voie de l'air[12], d'autre part, parce qu'elle implique une trajectoire rectiligne et parabolique qui traverse, en son centre, la masse de nuages, ce qui élimine ainsi le schéma en deux temps successifs, la montée jusqu'à l'éther suivie de la descente. Ce dernier aspect s'accorde d'ailleurs avec la trajectoire rectiligne que suivaient les tracés transéthériens des dieux, mais la voie droite qui menait du ciel à la terre est alors transféré, dans les cas des courses aériennes, en plan horizontal. De plus, cette façon de se déplacer μετὰ νέφεσιν convient pleinement, comme nous venons déjà de le voir et comme on le verra encore à maintes reprises, à la géométrie spatiale qui règne dans le domaine des voyages divins, dans la mentalité archaïque.

---

[10] Voir, par exemple, l'une des comparaisons les plus développées au sujet du vol d'Iris qui concerne l'un de ses itinéraires transaériens, entre le haut de l'Ida et la sainte Ilion, alors que, «comme tombe la neige ou la grêle glacée, sous l'élan de Borée issu de l'éther, aussi prompte en son ardeur, la rapide Iris franchit l'espace en volant» (*Il.* XV 170-172). Rarement la mention des nuages accompagne les parcours transéthériens. Voir, dans ce sens, la montée d'Arès, «avec les nuées», vers le ciel, en *Il.* V 867 ou la descente d'Athéna chevauchant «un nuage léger qui la porte en un instant aux bords habités par les Thyniens», dans les *Argonautiques* II 537-540 (voir *infra*, l'***Appendice* X**, **A3**). Quant à la très épaisse nuée qui doit recouvrir, avec l'assistance divine des Heures, les portes de l'Olympe, ou aux nuages d'or qui résident au-dessus du sommet de l'Olympe, ou, bien encore à ceux qui enveloppent la tête auguste de Zeus, ils sont tout sauf «atmosphériques»…

[11] Cf. *DELG su.* μετά.

[12] Même si le sens originel de la préposition μέτα a beaucoup divergé, son emploi suivi du datif, comme dans l'expression μετὰ νέφεσιν, signifie «entre», ainsi ressort du mouvement d'Aphrodite à l'intérieur du volume déterminé des nuages. Selon Horrocks 1984: 204-205, μετά est employé alors qu'une personne ou un objet est localisé dans l'intérieur de deux ou plusieurs objets qui ne sont pas vus en tant que masse cohérente (à la différence d'ἐν, qui est employé dans le cas de masse cohérente), mais en tant qu'entités discrètes. Alors que deux objets seulement sont impliqués, la traduction la plus appropriée est «entre»; quand il s'agit de plus de deux objets, c'est «parmi».

On ne nous dit pas comment vole Aphrodite. À cet égard, ne sont mentionnés que la vitesse (rapide, ῥίμφα) et le rythme (assuré et constant, πρήσσοντε κέλευθον), à l'aide de l'expression toute faite ῥίμφα πρήσσοντε κέλευθον, qui sert aussi à qualifier le vol dans l'air des autres figures divines (Héra et Hypnos) ou des courses si rapides, à cheval ou en navire, sur la terre ou sur la mer, qu'elles s'apparentent à une envolée[13] (nous y reviendrons). Quant au verbe employé, πράσσω, il renvoie à l'action de «passer, traverser», tout en impliquant le sens de poursuivre le chemin prévu d'avance, d'aller jusqu'au bout. C'est en vertu de cette valeur sémantique qu'il est utilisé à l'occasion des autres déplacements effectués par des dieux ou par des mortels, trouvant ainsi une place de choix parmi les expressions à caractère gnomique[14]. Cependant, le mouvement qu'il qualifie est assez indéterminé, car il ne rend compte d'aucun trait lié à la locomotion, mais qualifie en général la continuité et la constance du cheminement dans l'air. En tant que verbe de mouvement, πράσσω s'avère aussi «faible» que λείπω, lequel évolue, à une époque plus tardive, même vers le sens de «s'assoupir, se dissiper»[15]. En revanche, σεύω, qui désignait l'élan énergique au départ, prend les devants et assure la force cinétique nécessaire tout au long du parcours. Compte tenu à la fois de la vitesse du vol et du milieu «atmosphérique» traversé, elle peut passer sans encombres pour un évanouissement, en vertu même de l'accord entre πράσσω et λείπω.

En fin de course, le vers 67 de l'*Hymne homérique à Aphrodite* trouve déjà la déesse arrivée à destination: le verbe ἱκάνω annonce, ici comme ailleurs, qu'elle est parvenue au bout de son voyage et que cet épisode se clôt. À partir de là, la déesse se

---

[13] ῥίμφα πρήσσοντε κέλευθον: *Il.* XIV 282 (Héra et Hypnos, course à travers l'air), XXIII 501 (les chevaux rapides attelés au char de Diomède), *Od.* XIII 83 (le navire des Phéaciens, comparé au char traîné par quatre étalons empressés). Une forme abrégée de la même expression, πρήσσουσα κέλευθον, est employée dans un contexte identique, dans l'*HhApoll*. 422 pour qualifier la vitesse atteinte par le bateau des Crétois, poussé par le souffle d'Apollon. On trouve aussi, sous l'influence de la brise envoyée par le même dieu, l'expression κατὰ κῦμα διαπρήσσουσα κέλευθον concerne le déplacement du navire des Achéens, en *Il.* I 483.

[14] Dans le cas de voyages divins, tel celui d'Héra et Hypnos (*Il.* XIV 282) ou dans celui de la course effectuée par les chevaux divins de Diomède (*Il.* XXIII 501), le verbe est utilisé, après le départ, pour désigner la course elle-même qui les mène directement au but. Lorsqu'il concerne les voyages des humains, πράσσω est utilisé surtout dans la phase préparatoire du périple et implique l'effort susceptible de vaincre les obstacles rencontrés. Par exemple: *Il.* XXIV 264, *Od.* III 60 et 476, IX 491, XIII 83, XV 47 et 219; *HhHerm.* 203. De là, le sens abstrait de «parvenir à, obtenir qqch., achever», surtout à la forme négative, dans des expressions à caractère gnomique, dans *Il.* I 562, XI 552, XVII 661, XVIII 357, XXIV 550; *Od.* II 191, XVI 88, XIX 324; Hés. *Trav.* 402.

[15] Cf. *DELG su.* λείπω.

déplace à pied sur la terre (βαίνω, v. 69, 75), accompagnée dans sa marche par les fauves de l'Ida.

III. 1. 2. Vêtus d'une vapeur…

Le célèbre voyage d'Héra et d'Hypnos procède suivant le même schéma, au chant XIV de l'*Iliade*[16]. Nous l'avons déjà mentionné, sous différents aspects, mais ici, il va éclairer davantage certains traits caractéristiques des courses divines en vol dans l'air. Dans un tableau rempli d'allusions aux éléments atmosphériques, Homère décrit le déplacement d'Héra et d'Hypnos, en route vers l'Ida:

τὼ βήτην Λήμνου τε καὶ Ἴμβρου ἄστυ λιπόντε, ἠέρα ἑσσαμένω, ῥίμφα πρήσσοντε κέλευθον. Ἴδην δ' ἱκέσθην πολυπίδακα, μητέρα θηρῶν, Λεκτόν, ὅθι πρῶτον λιπέτην ἅλα: τὼ δ' ἐπὶ χέρσου βήτην, ἀκροτάτη δὲ ποδῶν ὑπο σείετο ὕλη.	«ils s'en vont tous les deux. Ils laissent là les villes de Lemnos et d'Imbros. Vêtus d'une vapeur, ils sont rapides à achever leur route. Ils atteignent ainsi l'Ida aux mille sources, cette mère des fauves, à Lectos, où d'abord ils quittent la mer. Les voilà qui font route par terre maintenant, et la cime des bois s'émeut sous leurs pieds» (*Il*. XIV 281-285).

i) dans un premier temps, les deux dieux se lancent dans les airs d'un seul pas, où βήτην prend alors la place que tenait σεύω dans l'exemple précédent, pour exprimer le mouvement soudain à l'origine de l'action. Comme à l'ordinaire, le verbe correspondant au départ concerne les corps divins, dont la locomotion est indépendante de l'environnement ou du cadre spatial. Ce même verbe servira pour décrire la suite. Projetés en avant, Héra et Hypnos laissent derrière eux les villes de Lemnos et d'Imbros. Ici, comme dans les exemples précédents, le verbe désignant l'*incipit* du parcours, βαίνω, est suivi de λείπω (l'aoriste λιπόντε), qui concerne le lieu-source du mouvement que les dieux viennent de quitter. L'image synoptique de ce qu'ils laissent derrière eux est la première description de leur déplacement dans l'air. De même que l'image du lieu-source s'estompe quand on s'en éloigne, de même les protagonistes semblent s'évanouir au fur et à mesure qu'ils avancent.

[16] Cet épisode a inspiré une longue série d'imitations, chez Ovide, Stace, Chaucer, Spencer, pour ne nommer que les exemples le plus connus. Le schéma de ce déplacement et celui du voyage d'Hermès, au chant XXIV de l'*Iliade*, est le plus fréquent dans les poèmes homériques. À ce sujet, voir Greene 1963: 26-27.

ii) «vêtus d'une vapeur, ils sont rapides à achever leur route»: la mention de la vapeur qui rêvet les corps des dieux remplace toute référence explicite aux moyens qui assurent la locomotion, à savoir aux ailes, dont Hypnos, du moins, est assurément muni[17]. L'expression ῥίμφα πρήσσοντε κέλευθον, comme nous venons de voir dans l'exemple précédent, nous indique que les dieux poursuivent, sans détour et surtout, sans encombre, leur route d'un bout à l'autre, sans donner de précision ni sur leur façon de se déplacer (à l'exception de la vitesse), ni sur le milieu spatial qu'ils traversent. Au premier abord, la vapeur s'avère d'ordre fonctionnel, étant soumise aux exigences narratives puisque, compte tenu du caractère «illicite» du voyage qu'Héra entreprend pour détourner l'attention de Zeus du champ de bataille[18], la vapeur sert à faire passer les deux dieux inaperçus: revêtant les corps divins, elle réussit à ce qu'ils se confondent avec le milieu spatial traversé. En plus de rendre invisible, la vapeur équivaut, par sa nature «atmosphérique», aux nuages parmi lesquels volait Aphrodite et s'accorde pleinement avec la modalité de déplacement choisie, la course à travers l'air. De plus, vu que, lors du parcours, les dieux n'esquissent aucun geste, comme s'ils se laissaient portés par le flux du mouvement, la mention de la vapeur - en tant qu'eau à l'état gazeux - fait que le flottement spécifique au vol se confond avec la fluidité propre aux phénomènes de nature hydrologique ou, du moins, que la description du vol emprunte les traits de la nage ou de la navigation[19], ce qui n'étonne point dans un contexte où les deux dieux volent au-dessus de la mer, à ce que nous apprend le vers concernant leur atterrissage à Lectos, «où d'abord ils quittent la mer». À travers une course où l'air et l'eau se trouvent tout proches, le vol et la navigation se recouvrent, sans qu'on puisse les distinguer (nous y reviendrons);

iii) à l'atterrissage, signalé comme toujours par un verbe en ἱκ-, «les voilà qui font route par terre maintenant». Le passage d'un milieu spatial à l'autre est rendu manifeste de plusieurs façons: du milieu marin, les dieux passent sur la terre sèche; la mention de la vapeur diffuse qui dissimulait les corps divins est remplacée par celle qui concerne leurs pieds fermes; la marche sur la terre prend la place du vol. Sous leurs pieds, «la cime des bois s'émeut», ce

---

[17] Voir *supra*, p. 79-80.

[18] Ce n'est pas la seule occasion où Héra se sert de nuages pour cacher sa présence ou celle des autres. Elle dérobe à plusieurs occasions les Argonautes aux regards des autres, en les enveloppant de nuages épais (Ap. Rhod. *Arg.* III 310-314, IV 645-647).

[19] Rappelons que l'expression ῥίμφα πρήσσοντε κέλευθον s'applique dans l'*Od.* XIII 83 au navire rapide piloté par des Phéaciens et que κατὰ κῦμα διαπρήσσουσα κέλευθον s'applique à la course du navire des Achéens au fil des flots, en *Il.* I 483. Voir *supra*, n. 13.

qui, outre la mise en relief du côté hyperbolique traditionnel d'un mouvement divin, rend manifeste le passage d'un espace hétérogène et d'une pespective aérienne à l'espace vectoriel terrestre et à la perspective correspondante. À partir de là, le parcours des dieux est décrit de façon séquentielle, au fur et à mesure de leur cheminement sur la terre. Remarquons la belle symétrie qui clôt le passage, par rapport à son début: à l'atterrissage sont repris le thème verbal de λείπω et la perspective synoptique sur l'espace parcouru en vol, ensuite βαίνω annonce le passage sur la terre et, en corollaire, le changement de la modalité de déplacement et de la perspective.

III. 2. Conclusions.

On pourrait ajouter d'autres exemples tirés des sources littéraires grecques d'époque archaïque relatifs aux déplacements des dieux dans l'air. Pour des raisons qui tiennent à l'économie de l'exposé, nous nous contenterons de ces deux exemples et nous renverrons à d'autres exemples au fur et à mesure qu'on avancera dans l'étude des déplacements aériens divins. À première vue, on constate des ressemblances frappantes entre les parcours transéthériens (DdÉ) et les courses aériennes (DdA) qu'effectuent les dieux. Voyons, en bref, quels sont leurs traits communs, au premier abord:

i) le schématisme du trajet, esquissé entre le point de départ et celui de l'arrivée;

ii) l'économie des moyens descriptifs: tous les paramètres du mouvement se voient réduits à l'indication de la vitesse et du rythme uniforme;

iii) la vivacité du mouvement de départ, ensuite le flottement indistinct et fluide à travers l'éther/dans l'air, enfin la reprise des capacités locomotrices des dieux à l'atterrissage;

iv) la mise en valeur du passage entre le milieu spatial traversé et l'espace terrestre d'accueil;

v) les moyens de locomotion utilisés: tout comme à travers l'éther, les dieux en vol dans l'air se servent autant de leurs ailes (ou des sandales ailées), que du char (Artémis, dans l'*Hymne homérique à Artémis* se déplace dans son char sur la voie aérienne qui relie le bord du Mélès et Claros, à travers Smyrne[20]; Apollon quitte dans son char tiré de cygnes les Hyperboréens pour aller à Delphes[21]; Pélops emprunte à Poséidon son char rapide, tout

---

[20] *HhArt.* 4-5: ῥίμφα διὰ Σμύρνης παγχρύσεον ἅρμα διώκει/ ἐς Κλάρον ἀμπελόεσσαν.
[21] Alc. fr. 307c (Campbell).

resplendissant d'or, attelé de coursiers ailés et infatigables» afin de se rendre en Élide[22]), de la course à cheval (les Dioscures), voire de la roue ailée qui tourne dans l'air (Ixion[23]);

Au-delà des traits constants entre les deux types de déplacements divins , il y a des traits qui diffèrent concernant la description proposée pour l'étape intermédiaire. Essayons de mettre en relief quelques différences spécifiques, les plus remarquables :

i) à la différence des DdÉ, les DdA mentionnent d'emblée, dès le départ, les repères géographiques relatifs aux itinéraires suivis (Aphrodite vole de Chypre vers Troie, Héra et Hypnos vont de Lemnos et d'Imbros à Lectos, sur l'Ida, comme nous venons de le voir; Iris descend en vol des cimes de l'Ida vers la sainte Ilion, en *Il.* XV 169: βῆ δὲ κατ' Ἰδαίων ὀρέων εἰς Ἴλιον ἱρήν, etc.). Nous observons ainsi qu'à la différence des DdÉ où les endroits où parviennent les dieux de la terre ne sont jamais définis du point de vue géographique ou topographique, dans les descriptions des DdA les rhapsodes prennent soin de les *situer*. Ces points de repère, bien que sommaires (de X à Y ou de X vers Y), concernent surtout des régions géographiques de vaste étendue, mais rendent les DdA plus précis;

ii) à la différence de la projection des corps divins droit en avant à travers l'éther, sans aucune autre indication relative à la route suivie, les envolées dans l'air donnent le temps de regarder d'en haut en arrière, vers le point de départ dont elles offrent un cadre panoramique[24]. Sont concernées des grandes entités géographiques et elles sont vues d'en haut et de loin, des airs. S'ils ne regardent pas en arrière vers leur point de départ, les dieux offrent une brève description du paysage qui se déploie au-dessous de la trajectoire de leur

---

[22] Pind. *Ol.* I 41. C'est bien avec ce char que Pélops remporte la victoire sur Œnomaos et fonde ainsi l'épreuve la plus prestigieuse des Jeux Olympiques (Pind. *Ol.* I 87). Poséidon utilisera le même char d'or pour reconduire Éaque à Égine après la construction de la muraille de Troie (*Ol.* VIII 51).

[23] Pind. *Pyth.* II 21 et s. Voir *infra*, chap. V. 1. 3, p. 261-262.

[24] La plus longue description homérique d'une perspective aérienne similaire, mais vue d'un point fixe, est offerte au début du chant XIII de l'*Iliade*, alors que les regards de Zeus s'orientent ailleurs, en dehors de l'aire de la plaine troyenne: «ils contemplent la terre des Thraces cavaliers, celle des Mysiens experts au corps à corps, celle des nobles Hippémolgues, qui ne vivent que de laitage, et celle des Abies, les plus justes des hommes». Une telle perspective sur la terre entière est accessible aux dieux même du haut de l'Olympe: c'est ainsi que, par exemple, «des hauteurs de l'Olympe où elle s'est postée sur une cime» Héra aperçoit Poséidon s'élançant vers la plaine troyenne (*Il.* XIV 155-156). L'exemple n'est pas singulier, mais, comme dans les cas des mouvements transéthériens/ transaériens, les descriptions de pareils tableaux synoptiques vus du haut de l'Olympe nous offrent toujours des repères ponctuels (une personne, un lieu précis), jamais des entités géographiques désignées par leur nom ou des repères topographiques. On trouve même un mortel doté d'une vision au loin, qui peut traverser les objets solides, dans la personne de Lynkeus qui, parti à la recherche des Tyndarides, court jusqu'au sommet du mont Taygète d'où il balaie du regard tout le Péloponnèse et, grâce à cette perspective aérienne, aperçoit finalement Castor et Pollux cachés à l'intérieur d'un chêne creux (cf. *Cypr.* fr. 16 *GEF*, Pind. *Ném.* X 60-72 et scholies; Apollod. *Bibl.* III 11. 2).

vol[25]. Les rhapsodes soignent ainsi leurs tableaux, en les décrivant du point de vue des dieux en vol. De plus, ils les adaptent à la portée du regard humain qui a quelque peu accès au domaine aérien, ce qui n'est pas le cas pour l'éther. La vue correspond ainsi à la perspective et au milieu aériens des tracés suivis, ce qui renforce l'image des DdA en tant que voyages «en temps réel», bien qu'ils soient aussi surnaturels que les DdÉ. Ce regard synoptique tient moins de la nature ubiquitaire des dieux que de l'espace aérien parcouru. Il permet une «autopsie», selon les termes d'Hérodote, ce regard direct est garant de savoir et de vérité. On remarque ainsi une différence spécifique notable entre la façon dont la pensée grecque imaginait les DdÉ comme insaisissables, inaccessibles aux regards des mortels, donc très schématiques et mécaniques et les DdA, plus précis parce que définis comme mouvements en vol entre deux points déterminés de la terre et, de plus, théoriquement accessibles à la vue humaine, si toutefois les dieux ne volent pas trop haut ou ne cachent pas leur passage au-dessus la terre, ce qui est rare. À travers l'air, comme à travers l'éther, ce sont eux qui mènent le jeu. Autrement dit, ils ne se laissent jamais voir *en venant*, mais se dévoilent aux mortels alors qu'ils sont *déjà venus*: ils apparaissent d'un coup, comme les aigles venant d'un *ailleurs* ouranien, éthérien ou aérien, du haut des montagnes. Cela n'a pas empêché toutefois la pensée spatiale grecque archaïque d'essayer de se représenter les manières dont les dieux se déplacent dans l'air, ce qui montre une fois de plus la fascination que le vol et les *ailleurs* spatiaux (davantage que les espaces éthérien ou bien aérien proprement dits) exerçaient sur leur esprit. Ce qui est remarquable et qui témoigne d'une tendance anthropocentrique avant la lettre, c'est la façon dont les Grecs mettent en valeur cette différence spécifique entre l'éther et l'air. Ce n'est pas à l'aide de moyens descriptifs relatifs à la nature physique de l'éther et de l'air qu'ils établissent la différence spécifique entre ces deux couches atmosphériques semblables par leur allure et position, mais distinctes du point de vue (cosmo)logique. C'est par le biais des mouvements divins qui le traversent, donc de façon *dynamique* ou, plus précisément, *in actu*, qu'on décèle deux manières distinctes de se représenter l'éther, respectivement l'air;

iii) les DdÉ suivent un trajet rectiligne vertical, les DdA empruntent une route parabolique, parallèle à la surface terrestre, à hauteur variable, selon le choix du voyageur;

iv) entre les verbes désignant l'*incipit* du mouvement et l'atterrissage, s'interpose un verbe de mouvement «faible» qui note, en passant, la poursuite du cheminement et rend compte

---

[25] Par exemple, Aphrodite enlevée par Hermès, dans l'*Hymne homérique* consacré à la déesse (*HhAphrod.* 121-125), comme on le verra plus tard. Voir *infra*, chap. V. 1. 1, p. 242.

de façon générique de la traversée, tel πράσσω, dans les exemples analysés ci-dessus, διώκω, dans le cas de la course d'Artémis en char[26]. Leurs valeurs sémantiques les inscrivent dans la famille des verbes liés étroitement aux mouvements énergiques et rapides, quels que soient le milieu spatial où a lieu l'action et le moyen de locomotion. Par exemple, l'emploi de διώκω dans l'*Hymne homérique à Artémis* est à ce point indéterminé qu'on n'arrive pas à saisir si le char de la déesse traverse Smyrne en roulant sur la terre ou en poursuivant sa route à travers l'air… Le rhapsode utilise les verbes pour préciser la qualité analogique de leurs effets;

v) enfin, une autre conclusion en matière de spatialité se dégage de l'analyse des DdA. Si, dans les exemples de DdÉ, le mouvement du départ était suivi immédiatement de la mention de l'arrivée, ceci s'expliquait par la vitesse «supersonique» des dieux, par le caractère homogène de l'espace éthérien qui assurait un passage direct, comme une glissade parfaite effectuée en un seul instant, de haut en bas. C'est que l'éther, incorruptible, n'est pas de la même nature que les autres éléments, soumis aux vicissitudes du changement, de la génération et de la corruption, des «transmutations» d'un élément à l'autre. De plus, vide de contenus, l'éther n'implique la traversée d'aucun endroit intermédiaire, en corollaire, aucune mention toponymique n'apparaît dans la description du trajet parfaitement rectiligne, déployé entre deux seuls points. Au contraire, même si brièvement, les descriptions des courses aériennes entre deux points nommés ponctuent ce qui correspond à l'étape intermédiaire de l'itinéraire: soit au moyen d'un verbe qui garantit la continuité de la course sur le tracé fixé d'avance, tout en mettant en relief le vol plané et l'état d'équilibre sur une trajectoire horizontale; soit au moyen de la mention de la région traversée et vue d'en haut, de vol d'oiseau (par exemple, διὰ Σμύρνης pendant le voyage entrepris par Artémis). À notre avis, ces précautions tiennent à la nature du milieu spatial traversé et au tracé du mouvement. D'une part, à la différence de l'éther, l'air n'est pas un espace

---

[26] *HhArt.*5. À une seule autre reprise, nous avons rencontré ce verbe dans un contexte lié aux voyages divins: *Il.* VIII 439, διώκω désigne l'ascension en char de Zeus, du haut de l'Ida vers l'Olympe. Le verbe est utilisé ailleurs dans des contextes de poursuites effectuées par des humains ou par des animaux, en courant, en volant ou en roulant à grande vitesse, en char ou en navire, sur la terre, sur la mer ou dans l'air. Poursuites à pied, opérées en courant par des hommes ou des animaux: *Il.* V 65, 672, VIII 339, X 364, XVI 598, XVII 75, XXI 3, 601, XXII 8 et 157, etc. Poursuites en chars conduits par des mortels: *Il.* V 223, VIII 107, X 359, XVII 463, etc. Poursuites en vol, effectuées par des oiseaux de proie: XIII 64 (le faucon, dans une comparaison mettant en relief la puissance avec laquelle Poséidon s'élance). Poursuivre de ses yeux ou en rêve: *Il.* XXII 168 et 199. Le verbe s'applique aussi aux contextes liés à la navigation, désignant soit l'action des rameurs, soit celle des vents qui poussent rapidement un navire: *Od.* V 332, XIII 162.

homogène. En témoigne le fait que, dans la pensée archaïque, le domaine aérien est le siège des phénomènes météorologiques, imprévisibles et changeants. En conséquence, la description sommaire de l'étape médiane des voyages aériens assure la possibilité (réservée seulement aux dieux) de voler à travers un espace hétérogène. D'autre part, la trajectoire horizontale que suivent les voyages dans l'air passe à une certaine hauteur au-dessus de la terre et parallèlement à la surface terrestre. En conséquence, et vu que l'air à son tour est vide de contenants, le tracé suivi se définit en fonction des points de repères correspondants, situés au-dessous, sur la terre, mais vus d'en haut, à vol d'oiseau. Tandis que l'éther se définit totalement comme un espace abstrait dont les seuls repères sont donnés par les extrémités des trajectoires, dans l'air, le répérage est possible grâce aux mentions topographiques fournies par l'espace concret qu'on sillonne. Pour définir un mouvement divin dans l'air, c'est désormais à la terre qu'on se réfère.

Chapitre IV.

Détour sur la terre: comment s'y déplacent les dieux ?

Les dieux et leurs courses à travers l'éther et dans les airs, à partir du moins des descriptions offertes par les sources archaïques que nous venons de présenter, relèvent jusqu'à un certain point de l'élaboration systématique d'un discours sur le divin. De même, les dieux et leurs actions se définissent toujours à l'intérieur de la logique dialectique de l'altérité fondée sur l'existence de deux termes autonomes et symétriques, l'homme et le divin. Suffisamment distincts des humains pour leur servir de modèles sans y être assimilés, et suffisamment proches pour leur tenir lieu de repoussoir, les dieux n'existent que par leurs interventions auprès des humains, autrement dit, c'est seulement lorsque leur monde est mis en relief, avec ce qui le sépare à jamais du monde des mortels, et qu'ils entrent dans la sphère spatiale réservée aux humains, que leurs gestes se précisent et sont décrits en détails.

C'est sur la terre que nous nous proposons de descendre et de faire un détour dans ce chapitre, en essayant de saisir comment les dieux s'y déplacent et afin de mieux cerner les changements qu'implique leur passage à l'espace vectoriel terrestre. Notre guide sera Apollon, parti, après sa naissance, à la recherche d'un endroit approprié «pour y bâtir un temple magnifique», dont le cheminement sur la terre est longuement exposé dans la suite pythique de l'*Hymne homérique à Apollon*. On a déjà maintes fois souligné que la littérature grecque hymnique, dont le but explicite, voire la *raison d'être*, est de glorifier les dieux, affectionne le thème du voyage et des motifs associés dans la mesure où ceux-ci constituent les moyens les plus propres à mettre en valeur la puissance des êtres divins[1]. De ce point de vue, l'*Hymne homérique à Apollon* occupe une place privilégiée dans le répertoire hymnique parce qu'il offre un abondant matériau concernant les déplacements des dieux: il commence avec le voyage de Létô (*HhApoll*. 25-45), voyage errant durant une période indéterminée dans les régions insulaires et côtières de la mer Égée jusqu'à son arrivée sur l'île de Délos: cette course éperdue est si longue qu'on a pratiquement avec l'ouverture de l'*Hymne* un véritable «Letohymnus»[2], surtout si l'on y ajoute le rôle qu'elle

---

[1] À ce sujet, voir, par exemple: Duchemin 1964: 111-112; Penglase 1994: 183-185.

[2] A. Gemoll (éd.), *Die homerischen Hymnen*, Leipzig, 1866, p. 122; F. Jacoby, «Der Homerische Apollonhymnos», *Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse*, 15 (1933), p. 682-751 (ici, p. 724, n. 1). Certains commentateurs pensent que ce prolongement des errances de Létô, en plus du rôle qu'il joue dans l'ouverture de l'*Hymne*, est une interpolation (Kiesel, Schneidewin, Priem). Callimaque, lui, pourtant, dans son *Hymne à Délos*, alloue cent quarante vers à cette même scène.

joue quand son fils est accueilli parmi les Immortels. À peine ses errances prennent-elles fin que son fils, Apollon, dont la naissance a été précédée et préparée par ce voyage, se met en route vers Delphes en passant par l'Olympe en quête d'un lieu approprié pour bâtir son temple[3]. Nombre de commentateurs ont mis en évidence la symétrie entre le tracé suivi par Létô entre l'Olympe et Délos et la montée de son fils de Délos vers l'Olympe[4], d'autres ont tenté de mettre en lumière une structure géométrique bien plus complexe que ce rapport de simple symétrie entre deux trajets en deux temps. Si on suit Apollon tout au long de ses entreprises, on observe qu'il se déplace à l'intérieur de la Grèce continentale, de l'Olympe vers Pythô; une fois qu'il jette les fondations de son temple delphique, il part à la recherche de prêtres pour célébrer son culte et trouve des marins crétois en route vers Pylos; en détournant leur itinéraire, il les amène vers Delphes. Ainsi l'île de Crète se retrouve dans ce dernier maillon du parcours (comme point de départ du voyage des Crétois) et on a voulu donc voir une étonnante symétrie entre le début et la fin de l'*Hymne*. Rien de plus géométrique qu'un triangle se dessinerait alors entre les points Crète, Délos et Delphes. Les côtés de ce triangle seraient constituées par les trois tracés: Crète-Délos (errances de Létô), Délos-Delphes (course à pied d'Apollon), Crète-Delphes (course guidée du bateau des Crétois). Si on y ajoute les deux scènes olympiennes, la carte apparaît asymptotique à la perfection[5], pour servir une noble cause: magnifier le caractère universel et panhellénique du culte d'Apollon[6].

IV. 1. Le voyage d'Apollon, à pied, entre la Piérie et Crisa

Revenons au départ du voyage qu'Apollon entreprend sur la terre, à pied. Après avoir été accueilli dans le palais olympien de Zeus et avoir reçu la confirmation de son statut divin, il descend de l'Olympe et atterrit en Piérie: les deux toponymes correspondant

---

[3] Alcée fr. 307c (Campbell), *apud* la paraphrase en prose conservée par Himer. *Or.* 48. 10-11, offre une version divergente sur le chemin suivi par Apollon après sa naissance. Voir *supra*, p. 204. Selon Suárez de la Torre 2002: 162-163, il est possible qu'il s'agisse d'une version locale, avec une nette fonction étiologique.

[4] Penglase 1994: 79-83.

[5] Frangeskou 2000: 105: «Apollo's triangular domain on earth (with one place in the south, a second in the central Aegean and a third on the mainland) seems to denote the universality of his worship». Le domaine apollinien décrit dans l'hymne homérique serait alors une «pyramidal shape with Olympus on the top and the three representative earth landmarks at the base» (*ibid.*, p. 105).

[6] Cf. Baltes 2005: 252 et Strauss Clay 1989: 57, 93-94. D. Kolk, *Der pythische Apollonhymnus als aitiologische Dichtung*, Meisenheim, 1963, p. 15 restitue la carte de l'itinéraire d'Apollon. À vrai dire, l'Asie mineure est absente de la carte de ces voyages, même si elle apparaît mentionnée dans la partie délienne de l'*Hymne*. Cependant, Thèbes, l'Occident méditerranéen et même Athènes manquent, ce qui conduit Malkin 2000: 73 à penser que l'*Hymne* opère avec les horizons géographiques homériques «précoces» ou plutôt avec les termes d'une géographie de la «pré-fondation».

au départ et à l'arrivée sont placés au début de la description de son voyage (v. 215: Πιερίην μὲν πρῶτον ἀπ' Οὐλύμποιο κατῆλθες), en bonne et due forme, selon les conventions descriptives des parcours éthéro-aériens des dieux. Deux autres descentes divines de l'Olympe ont la Piérie comme point d'atterrissage ou, plus précisément, comme premier repère, car aucun des dieux ne s'y arrête: Héra, descendue de l'Olympe, «se pose en Piérie et dans l'aimable Émathie[7], pour s'élancer ensuite vers les chaînes neigeuses des Thraces cavaliers, aux cimes hautes entre toutes»: elle vole par-dessus la terre, d'une cime à l'autre et sans que ses pieds touchent le sol[8]. La Piérie figure moins comme point d'atterrissage ou d'arrêt, même pour un seul instant, que comme indicateur de l'arrivée, même sans contact avec le sol, dans une aire étendue et en quelque sorte indéterminée, qui devient le milieu qui ouvre la route vers le but à atteindre, ainsi que l'indique l'emploi du verbe composé ἐπιβαίνω, grâce surtout au préverbe ἐπί[9]. Il est suivi de σεύω, verbe habituel pour désigner le lancement en vol lors des courses aériennes d'un endroit terrestre à un autre. Comme Héra, Hermès, en route de l'Olympe vers l'île de Calypso, parvient en Piérie (ἐπιβαίνω), tombe dans la mer, puis continue son voyage au-dessus de la surface de la mer et sans toucher les flots[10]. Dans ces deux itinéraires, la Piérie figure uniquement comme lieu où s'opère le changement de trajectoire et de milieu spatial du déplacement: du glissement parfaitement rectiligne à travers l'éther, Héra et Hermès passent désormais à une trajectoire parabolique qui chemine par-dessus la terre et la mer ou au-dessus de la mer, au ras des flots[11]. En termes «graphiques», c'est comme s'ils opéraient en Piérie un virage à angle droit, sans s'y arrêter, ni (nécessairement) en toucher le sol. Seul, Apollon atterrit en

---

[7] L'Émathie apparaît comme une région neutre: l'épithète ἐρατεινός, d'emploi très fréquent chez Homère (trente-trois occurrences) et sans valeur particulière la qualifie.

[8] *Il.* XIV 226-229: Πιερίην δ' ἐπιβᾶσα καὶ Ἠμαθίην ἐρατεινὴν/ σεύατ' ἐφ' ἱπποπόλων Θρῃκῶν ὄρεα νιφόεντα/ ἀκροτάτας κορυφάς: οὐδὲ χθόνα μάρπτε ποδοῖιν.

[9] Horrocks 1984: 189. L'emploi d'ἐπί neutralise même la valeur locative de l'aire spatiale concernée par le verbe de mouvement, lequel s'applique dans ce cas à l'espace défini comme «at (the place which extends) for/ over (the area which runs) via the surface x», où x représente, dans notre exemple, la Piérie. La localisation de l'atterrissage gagne ainsi une valeur spatiale de PATH& GOAL, davantage que LOCATIVE, selon les termes de l'A. Cela vient de l'emploi d'ἐπί avec l'accusatif. Tandis que P. Mazon traduit le vers 225 sous la forme: «Elle se pose en Piérie et dans l'aimable Émathie», É. Lasserre propose:«traversant la Piérie et l'Émathie aimable… » et R. Lattimore offre: «crossed over Pieria and Emathia the lovely… ».

[10] *Od.*V 50-51: Πιερίην δ' ἐπιβὰς ἐξ αἰθέρος ἔμπεσε πόντῳ:/ σεύατ' ἔπειτ' ἐπὶ κῦμα λάρῳ ὄρνιθι ἐοικώς... Pour l'analyse en détail du schéma de ce parcours, voir *infra*, chap. VI. 1, p. 334-336.

[11] De plus, si le trajet «vertical» des descentes des deux dieux sert à mettre en évidence la hauteur du ciel d'où ils parviennent («the *aboveness* of heaven», selon les termes de Thomas Green (Greene 1963: 57), au contraire, la trajectoire «horizontale» que suit leur vol après l'arrivée en Piérie souligne la distance où se trouvent les étapes suivantes de leurs parcours et leur isolement.

Piérie et de là il poursuit son voyage à pied. Dans le schéma de son déplacement, la Piérie sert non seulement de repère qui signale le changement de trajectoire et de cadre spatial du voyage, mais aussi le changement de conduite locomotrice. Peut-on penser que, dans le cas d'Héra et d'Hermès, il s'agit aussi d'un changement dans la façon de voler? La description du voyage d'Hermès semble l'indiquer: s'il parvient en Piérie grâce à un mouvement apparemment passif, équivalent à une chute (ἔμπεσε) – figure absolue des déplacements divins qui n'implique pas le mouvement de leur corps après qu'ils se sont élancés de l'Olympe - , ensuite il passe à une attitude manifestement active, ainsi que l'indiquent l'emploi de σεύω désignant un nouveau lancement en vol, et surtout la comparaison avec le vol du goéland, en zigzag: puisque cette trajectoire atypique caractérise le mode de déplacement d'Hermès, elle nous permet de saisir le dieu en tant qu'agent de son mouvement. De même, dans la description du voyage d'Héra, on passe de l'emploi d'ἀΐσσω correspondant à la traversée de l'éther, mais sans fournir d'indice sur le moyen dont la déesse s'est servie après s'être élancée, d'un bond, de la cime olympienne, à l'emploi de ce même σεύω qui implique le geste vif et résolu d'un nouveau lancement, en vol dans l'air, et peut-être un changement dans la façon de voler.

Dans les trois tableaux des descentes divines, le toponyme de la Piérie est placé au début du vers: c'est un point fort des voyages, correspondant, successivement, à l'arrivée de la course éthéro-aérienne, à une étape intermédiaire, au nouveau départ à travers l'air, au ras des flots ou sur la terre. Il est évident, de plus, que, dans chacun des trois exemples, sa mention ponctue le passage à une autre séquence du récit. Pourquoi ce toponyme qui, sans constituer une halte dans les itinéraires divins, interrompt en quelque sorte des parcours par ailleurs continus? Son choix correspond à son statut privilégié dans la géographie mythique grecque des extrémités occidentales de la terre. Comme toutes les montagnes, domaines parmi les plus vénérables dans la constitution du monde, car créés, selon la *Théogonie* d'Hésiode, dès le début du processus cosmogonique d'organisation graduelle de l'univers[12], elle est proche du temps divin primordial. Lieu élevé où la couche atmosphérique entre en premier en contact avec la couche terrestre, la Piérie est proche aussi de la région supérieure du monde et se définit comme espace liminal situé *betwixt and between* l'air et la terre, servant à la fois de relais entre les deux couches définies par ces éléments et de

---

[12] Hés. *Th.* 129-130: γείνατο δ' οὔρεα μακρά, θεᾶν χαρίεντας ἐναύλους/ Νυμφέων, αἳ ναίουσιν ἀν' οὔρεα βησσήεντα.

point de séparation. La cime des montagnes est, en effet, un *seuil*, à la fois une barrière qui sépare et un pont qui unit. La Piérie est encore proche des Olympiens parce que les Muses nées de l'union de Zeus avec Mnémosyne y ont été enfantées[13] et y résident: «elles mènent là de beaux chœurs dans de superbes maisons./ Les Grâces et le Désir ont leurs logis aux alentours» (Hés. *Th*. 63-64). C'est là-bas aussi qu'Apollon avait jadis élevé les juments «vites comme les oiseaux» d'Eumèle (*Il*. II 766), c'est là aussi qu'il fait paître ses troupeaux qui ignorent le joug et la mort[14] puisqu'ils se nourrissent de l'asphodèle - nourriture de l'âge d'or, sinon divine - qui pousse en abondance dans ses prairies et pâturages bienheureux qui ne connaissent pas le faux et sont épargnés par la hache des hommes[15], ces même troupeaux auxquels Hermès enlève les cinquante vaches qu'il offre en un étrange sacrifice aux Olympiens en échange de la reconnaissance de son statut divin à part entière et de ses τιμαί. Pour leur enlever l'immortalité, condition préliminaire au sacrifice, Hermès donne aux vaches une bonne herbe, trèfle et souchet humides, soumis au régime de la corruption et qui contrastent avec l'asphodèle. Le changement de régime alimentaire est accompagné d'une transition spatio-temporelle significative: au crépuscule, Hermès enlève les bêtes divines à leur habitat (et à leur condition d'être), quitte la Piérie, et conduit les vaches jusqu'au bord de l'Alphée, autre espace liminal (comme tout rivage) et névralgique, ce qui indique la nature du voyage du dieu qui se rend d'une ἐσχατιά divine à l'autre, mais aussi la valeur des deux termes du parcours; ce voyage insolite et l'obscur sacrifice qui suit sont accomplis pendant la nuit (jusqu'à l'aube) dans un endroit où, de la main du dieu, les vaches d'Apollon peuvent être mises à mort[16].

---

[13] Respectivement Hés. *Th.* 53 et *Trav*. 1 (μοῦσαι Πιερίηθεν). D'autres versions composites du mythe relatif aux Piérides sont offertes par Paus. IX 29. 4; Ant. Lib. *Tr.* 9; Ov. *Mét.* V 669 et s.

[14] Respectivement *HhHerm.* v. 103 (ἀδμῆτες) et v. 71 (ἄμβροτοι). Dans l'*Hymne homérique à Hermès*, le troupeau est indifféremment défini comme celui des dieux (v. 71, 276, 310) ou comme celui d'Apollon (v. 18, 22). Chez Apollodore, les bêtes sont simplement désignées comme celles qu'Apollon fait paître, sans que leur statut soit autrement spécifié. Chez Antoninus Liberalis, le statut des vaches d'Apollon n'est pas non plus défini: on dit seulement qu'elles paissent avec celles d'Admète, mais qu'uniquement elles sont emportées par Hermès. D'après Dion. Thrac. (*Anecdota Graeca* 2, p. 752. 12 et s. Bekker), il semble qu'il y ait une variante selon laquelle Hermès vole les vaches du Soleil (cf. Jaillard 2007: 138, n. 5).

[15] *HhHerm.* 71-72: ἔνθα θεῶν μακάρων βόες ἄμβροτοι αὖλιν ἔχεσκον/ βοσκόμεναι λειμῶνας ἀκηρασίους ἐρατεινούς.

[16] Le vol des bêtes a lieu dans les montagnes de Piérie qu'Hermès atteint lorsque le soleil, quittant la terre, plonge dans l'océan (v. 68), en présence d'un seul témoin – la lune (v. 97-100); le sacrifice est opéré pendant le dernier tiers de la nuit qui s'achève précisément après qu'Hermès a fini de couvrir de sable la cendre noire (v. 140); enfin, Hermès rentre dans sa grotte au petit matin (v. 143).

Territoire haut, isolé, éloigné et marginal, espace ombreux (*HhHerm*. 70: ὄρεα σκιόεντα), vierge, inculte et «sauvage», abritant des prairies d'asphodèle et nourrissant des troupeaux immortels, habité par les filles de Zeus, la Piérie présente les sèmes spécifiques d'un domaine divin accessible uniquement aux dieux. Elle leur offre un lieu de halte après leur descente de l'Olympe et un lieu de passage vers leurs destinations. La Piérie relie ainsi les ἐσχατιαί ouraniennes aux ἐσχατιαί terrestres, telles l'île d'Ogygie où se rend Hermès ou la Thrace éloignée vers laquelle se dirige Héra. C'est un point de contact entre le haut et le bas, entre le monde terrestre et l'au-delà éthéro-ouranien, et, en même temps, c'est un lieu de rupture puisqu'elle tient les deux mondes séparés l'un de l'autre grâce même à sa position axiale et à sa fonction symbolique de véritable colonne de l'univers. Cette double dimension, de jointure et de point de rupture, s'accorde avec le caractère liminal de toute structure spatiale montagneuse, figure par excellence de l'*entre-deux*.

La Piérie joue même le rôle de pont entre les deux mondes dans les schémas des itinéraires d'Héra, d'Apollon et d'Hermès, car sa mention indique le passage d'une étape à l'autre du voyage et d'une manière de se déplacer à l'autre, les changements affectant tous les paramètres du mouvement: direction, sens, trajectoire, milieu spatial, *modus operandi*. Comment s'expliquent ces multiples changements, assez étranges si on les compare, du point de vue formel, avec la simplicité des courses divines éthéro-aériennes ? L'apparente «monotonie» des DdÉ et des DdA relève de la belle mécanique du vol et aussi du fait que les agents de ces déplacements sont ontologiquement homogènes et agissent de manière semblable[17]. Alors, pourquoi les dieux apportent-ils des modifications à des parcours dont eux seuls règlent et maîtrisent les mécanismes? Il importe de souligner que ces modifications s'opèrent au passage d'un espace homogène (l'éther et la région supérieure de la couche atmosphérique) à un espace hétérogène (la terre et la région inférieure de l'air) et au passage d'un espace invisible à un espace visible. Ces changements multiples, subtilement marqués dans les tableaux des parcours divins, relèvent-ils de l'espace, autrement dit résultent-ils des conditions physiques de l'espace ? En premier lieu, ils servent à sceller une fois de plus l'écart ontologique qui sépare la race des Immortels et

[17] Bien plus, la constante mention de la rapidité des traversées éthéro-aériennes relève d'une conception holistique de la mesure du mouvement, conception qui s'est prolongée dans l'histoire du concept de vitesse au-delà de l'époque grecque archaïque jusqu'à Aristote et, encore plus loin, jusqu'à Galilée. Voir à ce sujet P. Souffrin, «Sur l'histoire du concept de vitesse d'Aristote à Galilée», *RHS* 45 (1992): 231-267.

celle des mortels, l'espace divin et l'espace terrestre, à faire ressortir leur *passage* d'un milieu à un autre qualitativement différent. De plus, ils impliquent que les dieux ne se meuvent pas indépendamment des conditions du milieu où ils se déplacent, mais bien au contraire, considèrent l'espace traversé, respectent ses données et y adaptent leurs mouvements. À travers l'éther, les dieux voyagent en vol rectiligne; l'air, ils le traversent en vol parabolique d'un endroit terrestre à un autre; au-dessus de l'océan, ils volent au ras des flots, l'abîme marin, ils le traversent sur une trajectoire rectiligne entre le fond de la mer et la surface, comme on le verra dans les chapitres suivants. Voyons comment ils procèdent sur la terre, quand ils la traversent à pied.

Tandis qu'Héra et Hermès continuent leurs parcours sur des voies réservées, accessibles seulement aux dieux et à d'autres figures d'essence divine ou inspirées par le savoir divin, en prenant la voie des airs et en passant d'une figure du vol à une autre, Apollon, lui, poursuit son chemin sur la terre sans suivre de telles routes, en considérant l'espace qui s'ouvre devant lui puisque c'est sa quête qui oriente son voyage. On dirait qu'il se déplace comme les mortels, cependant ses mouvements et gestes n'ont rien d'humain et soulignent à chaque pas sa force absolue, force divine, en essence et en puissance. Après sa descente en Piérie, Apollon se met en route et traverse Lektos des Sables, le pays des Aïniènes, passe (παραστείχω) par chez les Perrhèbes, arrive (ἱκάνω) à Iolcos, monte (ἐπιβαίνω) sur le Kènaïon dans l'Eubée et s'arrête (ἵστημι) dans la plaine lélantine, inspecte d'un coup d'œil les alentours, mais parce que le lieu ne lui convient pas pour y construire son temple, il poursuit sa quête et son chemin (v. 216-221). Ensuite, il traverse l'Euripe d'une seule enjambée (διαβαίνω), escalade sans effort, également d'un seul coup de pied (βαίνω), la montagne toute verdoyante et, vite et bientôt (ταχύς), il parvient (ἵκω, ἔιμι) à Mykalesse et à Teumesse, enfin atteint (εἰσαφικάνω) le site de Thèbes (v. 222-228). De là (ἔνθεν), Apollon part pour aller plus loin (κίω) jusqu'à ce qu'il atteigne (ἵκω) Onchestos qui nous vaut une longue digression (v. 229-238). Ensuite, de là (ἔνθεν) il part pour aller encore plus loin (κίω), croise (κιχάνω) le Céphise et le traverse d'une seule enjambée (διαβαίνω), tout comme Okaléa, arrive (ἀφικνέομαι) à Haliarte, ensuite il se dirige (βαίνω) vers Telphoussa de laquelle il s'approche, s'arrête pour l'interpeller (στῆς δὲ μάλ' ἄγχ' αὐτῆς καί μιν πρὸς μῦθον ἔειπες) et, après ses paroles, «il dispose de bonnes fondations bien larges» (v. 254-255: ὣς εἰπὼν διέθηκε θεμείλια Φοῖβος

Ἀπόλλων/ εὐρέα καὶ μάλα μακρὰ διηνεκές). Première rencontre significative, premier piège, premier nœud spatial de l'itinéraire et la plus longue césure (v. 245-276): fourvoyé et détourné de son projet, Apollon se met de nouveau en route, son nouveau départ étant exprimé, pour la troisième fois, par la formule conventionnelle ἔνθεν δὲ προτέρω ἔκιες ἑκατηβόλ' Ἄπολλον. Il arrive (ἵκω) à la ville des Phlégyens qui habitent dans un joli vallon, non loin du lac où coule le Céphise[18]. De là (ἔνθεν), il s'en va à toute allure (καρπαλίμως), s'avançant d'une seule et dernière enjambée (προσβαίνω) vers la montagne et arrive (ἱκνέομαι) à Crisa, une colline exposée au Zéphyr, située au-dessous des neiges du Parnasse et surplombée par une falaise et un profond ravin qui s'ouvre, abrupt, à ses pieds. Nouvel arrêt, seconde décision d'y bâtir son temple: c'est *là et alors* (ἔνθα) qu'Apollon décide de construire un temple magnifique (v. 285).

Vu notre propos, nous nous arrêterons là parce que l'itinéraire d'Apollon des hauteurs de Piérie jusqu'à Crisa offre suffisamment de matière pour saisir comment le dieu chemine sur la terre[19], et cela grâce au regard orienté du rhapsode qui suit ses mouvements comme dans un *travelling*. La description est structurée en trois parties, scandées par la formule toute faite ἔνθεν δὲ προτέρω ἔκιες ἑκατηβόλ' Ἄπολλον «et de là tu partis pour aller plus loin»[20]: il s'agit d'une des formules souvent rencontrées dans les récits archaïques, notamment dans les descriptions des voyages terrestres, qui servent de refrains pour ponctuer le flux narratif et l'organiser selon un principe de composition simple[21], en marquant une petite césure dans le rythme digressif et, surtout, dans la progression spatio-temporelle du déplacement, tout en assurant le passage fluide d'un épisode à l'autre et d'une étape à l'autre, car les Anciens savent bien que, s'il y a bien une menace qui pèse constamment sur tout voyage, c'est celle de la discontinuité. À la différence des traversées divines de l'éther (DdÉ) dont les seuls repères correspondent au départ et à l'arrivée, sans

---

[18] *HhApoll.* 278-280: ἶξες δ' ἐς Φλεγύων ἀνδρῶν πόλιν ὑβριστάων/ οἳ Διὸς οὐκ ἀλέγοντες ἐπὶ χθονὶ ναιετάασκον/ ἐν καλῇ βήσσῃ Κηφισίδος ἐγγύθι λίμνης.

[19] En vertu de cette même raison, nous ne nous proposons pas de traiter ici de la nature et des caractéristiques des sites qui définissent le parcours d'Apollon, ni des raisons qui justifient le refus d'Apollon de les choisir comme siège de son sanctuaire.

[20] *HhApoll.* 215, 222, 229 = 239 = 277. Pour marquer le passage de la plaine lélantine vers l'Euripe, donc de la première étape du voyage à la suivante, l'emploi de l'ἔνθεν au début du vers suffit.

[21] Par exemple, le voyage errant d'Ulysse est scandé par le vers formulaire ἔνθεν δὲ προτέρω πλέομεν ἀκαχήμενοι ἦτορ (*Od.* IX 62 = IX 105 = IX 565 = X 77 = X 133). Dans les deux cas, les refrains mettent en valeur l'aspect continu des parcours, l'avancement graduel et sériel d'une étape à la suivante.

mention d'aucune étape intermédiaire, à la différence aussi de leurs courses dans l'air (DdA), dont les repères sont définis en fonction du lieu qu'on quitte, d'une région terrestre qu'on traverse en vol et qu'on voit d'en haut et du lieu vers lequel on se dirige, les déplacements terrestres, même ceux qui sont effectués par les dieux (DdT), sont décrits de façon séquentielle et ordonnée, d'une étape à l'autre. Tout parcours terrestre est, en fin de course, une résultante des arrêts et des passages successifs. Loin d'assister à un glissement ou à un mouvement automatique d'Apollon de Piérie à Crisa, on voit comment le dieu se fraye un chemin et avance progressivement, comment il quitte une région pour se diriger vers une autre, comment il s'arrête, regarde, comment il passe d'un endroit à l'autre. Ces aspects relèvent du fait que la terre est un espace rempli de contenus, elle dispose donc de ses propres référents; de plus, en tant que domaine ouvert au regard des mortels et accessible à leurs cheminements, elle peut être représentée de façon réaliste, conformément à ses propres données spatiales qui deviennent les jalons des itinéraires qui la traversent.

Il n'y a aucun repère temporel qui jalonne le cheminement d'Apollon. Son itinéraire apparaît comme une course ininterrompue et déployée «en temps réel», ou, du moins, sa description nous installe d'un bout à l'autre dans un présent épique continu et homogène, bien cadencé[22]. Dans la mesure où cette description est une histoire suivie du cheminement d'Apollon, on avance dans le rythme de ses pas et de ses passages d'un site à l'autre. Le temps se voit ainsi «spatialisé» parce que ses référents sont précisément les étapes (spatiales) successives de l'itinéraire du dieu et son rythme est donné par l'ordre dans lequel elles sont affranchies. Sur la terre, comme à travers l'éther ou dans l'air, c'est l'espace parcouru qui rend compte de la progression narrative et du rapprochement graduel du but visé par le voyage. Le découpage en un nombre déterminé d'étapes successives (deux, dans le cas des DdÉ, trois, dans le cas des DdA, plusieurs, dans le cas des DdT)[23] et leur réduction à la simple mention des moments principaux ont pour effet de concentrer les significations et de les rendre plus patentes, d'attirer l'attention sur une manière particulière

---

[22] Si on regarde l'ensemble des temps utilisés pour les verbes de mouvement, on observe que l'aoriste alterne avec l'imparfait: le premier exprime les mouvements ponctuels de passage d'un site à l'autre, grâce au second, l'action est envisagée dans son déroulement continu.

[23] Dans les cas des DdÉ et DdA, des trois repères principaux de toute course divine – départ, traversée, arrivée sur la terre - , les humains ne «voient» que les effets, donc les surgissements des dieux sur le plan humain de référence. Quant aux deux premiers moments, ils ne peuvent les figurer qu'en juxtaposant des angles de vision opposés (d'en haut-d'en bas, extérieur-intérieur) pour que les vols acquièrent une «réalité» représentable.

d'agir dans l'espace, essentiellement divine[24]. Sur la terre, les tracés que suivent les dieux sont plus minutieusement construits, à l'aide de plusieurs référents spatiaux qui rendent compte de certains éléments symboliques présents dans la pensée grecque archaïque (nous y reviendrons). L'enchaînement des données spatiales, apparemment paysager et digressif, mais savamment agencé et restitué, permet au récit d'avancer. Il double la narration, parfois s'y substitue[25].

Dans le cas des DdÉ, le temps nécessaire à la traversée de l'éther est suspendu, car comprimé à la dimension d'un seul instant à cause de la vitesse des courses, de la puissance du vol, mais aussi à cause du fait que l'éther, espace divin, est situé en dehors de l'ordre phénoménal du monde. L'itinéraire terrestre d'Apollon est fragmenté en moments successifs, au rythme de sa progression, qui relève, apparemment, du temps réel. De plus, les indications concernant la vitesse n'abondent pas et ne sont plus de première importance[26]. Cependant, un seul vers suffit, ici aussi, pour amener Apollon d'un endroit à l'autre, ses transits apparaissent comme effectués d'un coup, en un instant, dans un temps non déterminé ou d'une manière atemporelle, comme preuve de l'efficacité divine et de tout ce qui dépasse l'échelle temporelle des actions humaines[27]. C'est dire, à nouveau, qu'il n'y a pas de durée pour ce qui est de l'ordre du divin, même sur la terre. Pourtant, certaines des haltes d'Apollon sont plus développées que d'autres, telle la rencontre significative

---

[24] Le schématisme des voyages des dieux à travers la terre s'oppose à l'abondance de détails qui caractérise les descriptions des voyages *réels* (*en corps et/ou esprit*) des mortels. Cependant, même ces derniers sont souvent conventionnels, leurs repères temporels sont ceux du récit ou sont déterminés par les traits de l'espace traversé. Dans le monde étrange des confins inaccessibles, le temps et l'espace, déconnectés du réel, servent ensemble la logique du récit et sa progression dramatique, car ils sont, en fait, les ingrédients indispensables de la géographie fictive dans laquelle évoluent les héros. Différents, ils évoluent dans leur sphère propre, volontiers obscure et liée à l'essence étrange des limites du monde. Lors des voyages *en esprit* des mortels «élus», de leurs visions eschatologiques ou de leurs rêves, le temps en contact avec les dieux est vécu par les âmes au rythme divin, dilaté, car aboli, tandis que les corps, gisant à terre dans le monde des hommes, enregistrent le passage du temps dans un rythme plus alerte, car périssable et éphémère.

[25] Ces observations s'appliquent aussi aux schémas de déplacements des héros mythiques sur la terre où les éléments et les structures spatiales jouent un rôle bien plus important que dans les descriptions des parcours terrestres des dieux: pour les mortels, les éléments spatiaux qu'ils croisent dans leurs tracés sont autant de signes (σήματα) qui leur montrent le chemin, les orientent et les guident, les mènent à destination ou, au contraire, les détournent de la route et les égarent. S'y ajoute leur rôle dans le présage de ce qui va se passer puisque, dans les schémas des déplacements terrestres des mortels, c'est la chaîne même des structures spatiales qui rend explicites les desseins de la composition. Elles servent ainsi à mettre en valeur le processus dialectique de l'évolution du récit et des héros eux-mêmes, conformément à tout scénario épique itinérant qui implique changement, maturation, initiation.

[26] Notons l'emploi, à une seule reprise, de l'adverbe ταχύς (v. 218) et de l'adverbe καρπαλίμως (v. 281) précisément dans la dernière étape du voyage, là où l'emploi de ce dernier sert à des exigences d'ordre narratif.

[27] Loin de brouiller les pistes ou de simplifier *in extremis* les «oublis» ou les chaînons manquants des voyages divins, leurs descriptions donnent par leur schématisme un relief intense et expressif aux actes des dieux.

avec Telphoussa (v. 244-277): quand les actions des dieux se passent sur la terre, les rhapsodes étirent parfois l'événement (mais pas toujours)[28], - jusqu'alors imperceptible – en l'inscrivant dans la durée du temps humain[29], du regard humain, et donne en spectacle ce qui auparavant échappait à tous, sauf peut-être à la vision du poète. Quand le rhapsode s'arrête à la description d'un endroit[30], interrompant ainsi le flux narratif et le rythme d'un voyage par ailleurs continu, c'est qu'il veut lui confier un certain rôle dans l'économie du récit. En effet, dans le cas des DdT, l'agencement des éléments spatiaux ne fait qu'obéir aux exigences narratives, ainsi que nous l'avons vu dans le cas des DdÉ et des DdA. On touche là à un axiome des récits mythiques: la cohérence formelle de l'action est rendue par la construction spatio-temporelle et par les effets de mise en scène; inversement, toute incohérence dans le registre spatio-temporel trouve sa clé dans l'enchaînement des structures narratives.

Lors du déplacement terrestre d'Apollon, les distances spatio-temporelles ne sont plus suspendues, mais abolies, autant sous la force de son pas, comme on le verra, que grâce à l'ampleur de sa vision. Dieu qui «voit au loin»[31], Apollon embrasse d'un seul

---

[28] Dans le cas du voyage errant de Létô, on assiste en quelque sorte à un «chemin sans espace»: une énumération de trente-trois toponymes reliés par la conjonction καί en constitue, en effet, le fil conducteur, d'un bout à l'autre.

[29] Mais sans que ces decriptions soient cependant réalistes ou pourvues de valeur historique.

[30] Voir, par exemple, la description d'Onchestos (v. 225-239).

[31] D'ici ses anciens titres de: Ἑκάεργος Ἀπόλλων (*Il.* I 147, 474 et 479, V 439, VII 34, IX 564, XV 234 et 253, XVI 94, XVII 585, XXI 461, 472, 478 et 600; XXII 15 et 220; *Od.* VIII 323; *HhApoll.* 56, 242, 257, 358, 383, 421, 441, 475; Tyrt. fr. 4 (Gerber); Solon, fr. 13. 53 (Gerber); Pind *Pyth.* IX 27; Bacch. *Dyth.* fr. 5 (b) 10 (Irigoin), etc.). Apollon partage cette épithète avec Artémis (Ar. *Th.* 972). L'étymologie du mot renvoie à εἴργω, d'où le sens d'Apollon le Préservateur «agissant librement, tout puissant», ou à ἑκάς «loin, à l'écart», d'où le sens de «celui qui frappe au loin». Selon P. Chantraine, la première étymologie est celle qui est correcte, le mot pour les aèdes est associé à ἑκάς (cf. *DELG su.* ἑκάεργος et ἑκάς); Ἑκηβόλος Ἀπόλλων (*Il.* I 14, 21, 96, 110, 373 et 438, XVI 513, XXII 302 (Διὸς υἷι ἑκηβόλῳ), XXIII 872; *HhApoll.* 45 et 177; *HhHerm.* 18, 218, 236, 417, 509, 522; *HhAphrod.* 151; *HhMuses et Ap.* 2; Hés. *Th.* 94; Sappho fr. 44. 33 (Campbell); Terp. fr. 3 (Campbell); Pind. *Péans*, I 111, IX 38; Soph. fr. 401*. 2 (Radt). Le mot est issu de ἑκα-βόλος, d'où le sens de «qui tire de loin», d'après Belardi, *Doxa* 3, 203 et s. (cf. *DELG su.* ἑκηβόλος); Φοίβου Ἀπόλλωνος, ἑκατηβελέταο ἄνακτος «celui qui repousse ou qui frappe au loin avec ses flèches» (*Il.* I 75; *HhApoll*. 157; Hés. *Boucl.* 100; Pind. *Épin*. 2. 2). Ajoutons une autre épiclèse fréquente d'Apollon, Ἕκατον, qui est une abréviation d'ἑκατηβόλος et qu'on rencontre chez Hom. *Il.* I 385, VII 83, XX 295; *HhApoll*. 1, 63, 90, 275, 276; *HhArtém*. 1; *HhHest.* 1; Sim. fr. 573 (Campbell); *Lyr. Adesp.*, fr. 16. 1. 2 (*PMG*); Alcm. fr. 114 (Calame). Le sens exact de ce mot, qui se réfère sans aucun doute à la qualité d'archer d'Apollon, est incertain (cf. *DELG su.*, F. Cassola, *Inni homerici*, Verona, 1975, p. 496). Sur Apollon archer, voir le long développement de Monbrun 2007: chap. IV et V. Koch-Piettre 1996: 90 et s. analyse en détail l'attachement d'Apollon pour les positions éloignées, isolées, reculées, situées à l'écart, pour les actions exercées de haut, de loin et de l'extérieur du champ de l'action proprement dit, pour les modes d'intervention indirects auprès des mortels. Même si Apollon agit de loin, ses actions n'en sont moins efficaces, sa présence relève toujours de l'ubiquité, de l'omniprésence et l'omniscience. Voir, par exemple, la manière dont Glaucos (un connaisseur !) s'adresse à Apollon qui «peut en tout lieu prêter l'oreille au mortel en souci», qu'il soit en

regard des régions entières, ainsi fait-il juste avant son départ, quand, de Délos, il passe en revue son domaine: son regard synoptique dévoile, en une perspective aérienne et panoramique, des îles aussi bien que la terre où paissent les vaches, les écueils, les sommets escarpés des plus hautes montagnes, les fleuves qui vont à la mer, les falaises penchées sur l'eau et tous les ports de la mer (v. 20-29). Sa vision va, en effet, par-delà l'espace et le temps, car elle relève de sa pensée absolue, divine. C'est son νοῦς qui abolit l'espace par sa «téléscience» d'archer qui frappe au loin, par sa manière de voyager «rapide comme la pensée» (ὥς […] νόημα)[32], et, par-dessus tout, par son savoir mantique qui abolit le temps. Pendant son cheminement sur la terre, la vision d'Apollon se révèle aussi perçante quand elle s'exerce sur des étendues plus restreintes. L'espace s'ouvre devant son regard et ses pas, le dieu explore et inspecte les lieux, les évalue d'un coup d'œil, son regard est «sélectif», car orienté par ce qu'il cherche, et ne s'arrête qu'au moment où un site «lui a plu». Aucun verbe ne mentionne l'utilisation de la faculté visuelle, mais, à voir combien vite il s'oriente sur le terrain et décide de «partir pour aller plus loin» et de poursuivre sa recherche, on comprend que le dieu se déplace par la seule force de l'esprit, comme s'il volait «comme la pensée» à travers l'éther. C'est de l'infaillibilité de son «regard mental» que provient la rapidité de l'«autopsie», selon les termes d'Hérodote, car le regard du νοῦς et la prescience apollinienne du temps permet de voir au-delà des apparences et par-delà l'espace et le temps. De plus, c'est le regard exploratoire même du dieu (et, sur ses traces, c'est l'hymniste lui-même) qui organise l'espace, la succession et le rythme du voyage terrestre. La visée du regard est néanmoins sélective, car elle recherche une organisation structurée de divers éléments selon les besoins du récit et dans un ordre voulu. Ces opérations d'ordre visuel servent, en fait, à construire l'espace et il en résulte un ensemble ordonné, cohérent et régi par des lois internes.

Les outils exploratoires de tout voyageur sur terre, qu'il soit divin ou humain, sont au nombre de deux, comme les modes d'appréhension du réel chez l'homme: au premier, statique, la portée du regard, s'ajoute le mouvement de déplacement proprement dit. Le regard et le pas, signes du sens et de l'action, sont aussi les paramètres dont se sert la

---

Lycie ou à Troie (*Il.* XVI 514-516). Les épithètes de sens concret qualifiant l'habileté d'Apollon à manier l'arc ont pris un sens figuré de plus en plus abstrait; ainsi, elles arrivent à désigner autant le rayon d'action des pouvoirs de la mantique apollinienne. À titre d'exemple, on rencontre pas moins de vingt-deux occurrences de ces titres dans l'*Hymne homérique à Apollon*, dont quatorze, associées à la fonction oraculaire du dieu, sont attestées dans la «suite pythique» de l'hymne.

[32] *HhApoll.* 186 et 448. Voir *infra*, chap. V. 2. 2, p. 317-318, pour le développement de cet aspect.

pensée archaïque pour décrire l'espace, le structurer, voire le construire. Si on passe en revue brièvement les verbes d'action qui désignent les mouvements qu'effectue Apollon, on voit la nette prédominance des formes simples ou composées de βαίνω[33], verbe qui est utilisé pour décrire les dieux s'élançant de l'Olympe à travers l'éther, ici, il magnifie, dans un contexte terrestre, l'ampleur des mouvements du dieu qui franchit, d'une seule enjambée ou d'un geste court et rapide, de grandes distances, mieux définies que l'immensité de l'éther, pourtant infranchissables d'un seul coup. Qualifiant la marche à pied proprement dite et non plus l'envol, βαίνω et ses composés servent à mettre en valeur la portée du pas d'Apollon, l'allure assurée et équilibrée de sa marche, la précision de sa démarche et la parfaite maîtrise autant de ses gestes et de sa conduite locomotrice que de l'espace traversé. S'y ajoutent les notations relatives à sa mobilité, à l'aisance avec laquelle il franchit tout obstacle naturel (montagnes, fleuves) et toute distance (des régions entières). C'est par l'envergure de son pas qu'Apollon abolit les distances, autant en termes d'espace que de temps, ce qui souligne, à nouveau, la force absolue attribuée aux dieux.

Apollon se sert du moyen divin qu'est la course à grandes enjambées pour se déplacer, sans jamais prendre des raccourcis, sans brûler aucune étape de son parcours. S'il y a une montagne à gravir, il la gravit[34], s'il rencontre en chemin les eaux d'un fleuve, il les traverse[35], certes, d'un seul mouvement, mais sans utiliser pour autant d'autres moyens divins comme le vol, par exemple, du moins, le texte ne laisse transparaître aucune référence à cette façon de se déplacer. Par contre, l'abondance des verbes en ίκ- met en valeur le *contact* avec l'objet[36], c'est-à-dire avec le sol du lieu atteint. On observe pourtant

---

[33] Une dizaine des mouvements d'Apollon au cours de cet itinéraire s'expriment par les verbes βαίνω (4), διαβαίνω (2), ἐπιβαίνω (2), προσβαίνω (1). En fait, dans l'ensemble de l'*Hymne homérique à Apollon*, on a dénombré une trentaine de verbes de mouvement, parmi lesquels presqu'une moitié, quatorze exemples de βαίνω l'emportent sur les onze exemples du groupe ίκ- et sur les quatre de la série εἶμι - ἔρχομαι. En corollaire, ce n'est pas par hasard si Apollon doit un bon nombre de ses épithètes au registre sémantique de βαίνω, car les attributs qui caractérisent ses manières de se déplacer et d'agir se retrouvent dans le répertoire de ses titres. On retrouve ainsi attestées les épiclèses d'Apollon Ἐμβάσιος, Ἐκβάσιος, Ἐπιβατήριος, Καταιβάσιος, Αποβατήριος (pour des exemples attestés de ces titres, voir http://www.uhb.fr/sc_sociales/crescam/ (Apollon).

[34] *HhApoll.* 219: Κηναίου τ' ἐπέβης ναυσικλείτης Εὐβοίης; v. 223: βῆς ἀν' ὄρος ζάθεον χλωρόν.

[35] *HhApoll.* 222: ἔνθεν δ' Εὔριπον διαβὰς ἑκατηβόλ' Ἄπολλον; v. 240-242: Κηφισὸν δ' ἄρ' ἔπειτα κιχήσαο καλλιρέεθρον,/ ὅς τε Λιλαίηθεν προχέει καλλίρροον ὕδωρ:/ τὸν διαβὰς ἑκάεργε καὶ Ὠκαλέην πολύπυργον.

[36] Cf. Létoublon 1985: 148: «Si les verbes du groupe ίκ- se distinguent des verbes 'aller' aussi bien par leur syntaxe que par leur comportement en composition, c'est qu'ils n'expriment qu'accessoirement la notion de

que lors des DdT, comme ailleurs, dans les cas des DdÉ ou DdA, la description du mouvement est sommaire, réduite à l'emploi des verbes ἱκάνω, ἵκω, ἵστημι, ἷξες, εἰσαφικάνω, qui ne signalent que l'arrivée du dieu dans un endroit et qui, par ailleurs, sont «statiques», au sens qu'ils ne décrivent pas les mouvements proprement dits du corps divin et ne les qualifient d'aucune manière, en fait, la chaîne des verbes de mouvement définit le parcours du dieu plutôt que sa conduite locomotrice. C'est toujours à la terre qu'ils se réfèrent, même si le rapport du dieu avec l'espace traversé s'avère minimal, se réduisant au *contact* successif avec les divers pays qu'il atteint[37] ou, comme nous venons de le voir, au franchissement de toute distance d'un seul pas, ce qui équivaut à l'abolition de toute distance et à la contraction de l'espace.

Les mouvements d'Apollon suivent les lignes du terrain et s'y conforment. Le dieu considère l'espace terrestre qui s'ouvre devant lui et qui offre une matière concrète à son voyage: il s'arrête, regarde, inspecte, explore, ensuite, tout bien considéré, il poursuit son chemin à sa manière, à son gré. Il prend appui sur le réel, s'oriente et oriente son parcours en fonction de ce qu'il voit et de ce qu'il trouve sur son chemin. Apollon ne se déplace pas indépendamment de la surface terrestre parce qu'il ne se contente pas de survoler l'espace de loin et d'en haut, mais le sillonne et entre en contact direct avec les sites où il arrive. Son voyage est précis et précisément orienté, d'un bout à l'autre, par ce qu'il cherche et non pas par une destination précise ciblée d'avance, comme c'était le cas dans les déplacements divins éthéro-aériens, c'est par cette raison qu'il procède étape par étape et que son parcours est décrit de façon séquentielle, d'un endroit à l'autre. Le rapport entre voyageur et espace lors des déplacements sur la terre est dialectique: Apollon découvre l'espace au fur et à mesure qu'il le sillonne, l'espace se laisse découvrir au fur et à mesure que le dieu avance dans son cheminement. À la différence du discours catalogique qui suit le *regard* panoramique exercé d'en haut et de loin sur le territoire soumis à l'autorité d'Apollon (v.

---

déplacement dans l'espace: la notion primordiale exprimée par ἱκ- est la notion de *contact avec l'objet* […] qui sera rendue en français par 'atteindre, toucher'».

[37] Dans le cas du voyage de Létô, cet aspect est bien plus évident parce qu'on assiste en quelque sorte à un «voyage sans voyageur»: la déesse est absente d'un bout à l'autre de son déplacement errant, l'aspect actif de ses actions manque absolument. Aucun verbe d'action ne rend compte du déplacement proprement dit de Létô tout comme, à l'intérieur d'un parcours par excellence séquentiel, on ne trouve aucune description d'un passage d'un site à un autre à travers un catalogue qui reste exclusivement nominal. C'est seulement à la fin de la liste des noms de lieux traversés qu'on retrouve Létô alors qu'elle «mit le pied» sur le sol de Délos, en fin de compte (au sens propre!) et de course. Dès le départ, elle s'engage dans ce déplacement contre son gré, lors de sa traversée de l'espace, elle ne fait qu'arriver dans certains pays, être rejetée, s'avancer peu à peu vers un lointain non déterminé: c'est ce qui fait du tracé de Létô un tracé errant.

20-29), celui qui décrit son déplacement pédestre emploie le *chemin* séquentiel comme schéma régulateur, autrement dit, il rend compte point par point des haltes successives qui parsèment son tracé, d'où il en résulte un inventaire des toponymes qui déployent progressivement et par des procédés narratifs cumulatifs une série d'entités locatives qui forment un ensemble structuré.

On ne sait pas d'emblée quel type d'endroit cherche Apollon pour y fonder «le premier oracle pour les humains» (v. 215). On n'est guidé que par son «regard» sélectif qui lui permet, au fur et à mesure qu'il avance, de décliner l'une après l'autre les offres qui se présentes sur son chemin. Il n'exposera ses critères de recherche qu'en fin de course et dans les dernières vingt lignes de l'*Hymne*, devant les Crétois troublés par l'éloignement, la stérilité et la pauvreté en ressources naturelles du site choisi[38]. Plus qu'un outil exploratoire du dieu lors de sa quête, son regard s'avère un moyen de structurer l'espace et la narration. En parfaite complicité, le temps sans durée et l'espace sans distances mènent au terme le cheminement d'Apollon selon le rythme imprimé au parcours par le dieu lui-même, agent actif de son déplacement. Son tracé s'avère continu et linéaire[39], ce qui rappelle le caractère mécanique des déplacements divins éthéro-aériens et l'économie des moyens descriptifs, ainsi que la rectitude des déplacements divins, indifféremment du milieu spatial qu'ils traversent. Faute d'obstacles ou pièges survenant de l'extérieur, de l'agencement du catalogue des lieux visités par le dieu résultent la progression dans l'espace (vers le bout du voyage), et surtout la progression dramatique du récit (vers le but visé par le protagoniste divin parti en mission sur la terre). Ces lieux se succèdent dans un ordre «cartographique»: les critères du voisinage apportent un principe d'ordre, un fil conducteur qui permet d'égrener les toponymes dans leur succession spatiale, éléments structurels d'une série qui se veut homogène et continue, les sites s'enchaînent depuis ceux qui sont situés près du lieu de départ (Piérie) vers ceux qui s'en éloignent graduellement, s'approchant du terme final du parcours[40]. Ordonnés selon les rapports de proximité entre les régions qu'ils désignent, ils indiquent aussi l'orientation du déplacement. C'est uniquement à la terre qu'ils se

---

[38] *HhApoll.* 525-544.

[39] Dans le cas du voyage erratique de Létô, on s'aperçoit que même si la déesse erre dans un très grand nombre de lieux, son trajet nous est présenté de façon tout à fait linéaire. Paradoxalement, une structure si rigoureusement ordonnée est appelée à rendre compte d'un itinéraire errant et sinueux.

[40] Pendant le voyage de Létô, les sites visités s'enchaînent depuis les plus favorisés quant à leur paysage et à leur prospérité jusqu'aux plus démunis. L'énumération se voit ainsi structurée et hiérarchisée d'après le critère de la richesse justement pour magnifier le dernier terme de la série, Délos, au détriment des autres. C'est le seul critère d'organisation du répertoire qu'on a pu déceler, il n'est doué d'aucune valeur spatiale, mais sert exclusivement aux besoins du récit.

réfèrent, désignant des noms de régions géographiques, de peuples, de cités ou d'entités spatiales plus précises (montagnes, fleuves, forêts) dont aucun n'est neutre, tous étant liés au devenir mantique d'Apollon[41], mais cette question sort de notre propos. La structure du tracé correspond manifestement à une intention et doit mener quelque part, selon les besoins narratifs, il avance progressivement, et converge vers l'endroit qui constituera le noyau correspondant à la structure nucléaire du récit. L'arrivée à Telphoussa, lieu qui a plu au dieu, mais où il ne peut pas pourtant bâtir son temple, s'avère un véritable nœud spatial et narratif à la fois, car là, le projet et le parcours d'Apollon sont détournés, ce qui nous oblige à un regard rétrospectif et doit nous rendre attentifs, derrière l'apparente simplification des traits, à la complexité du détail descriptif. L'espace physique se constitue en fonction et autour du parcours narratif qui s'intègre à la dialectique de la progression du dieu. Si on regarde en arrière, on observe que toutes les étapes antérieures du voyage, depuis le départ de Piérie, ont préparé minutieusement la rencontre significative avec Telphoussa, tout comme tous les sites correspondants s'enchaînent d'après le schéma d'un rapprochement graduel de ce dernier terme de la série[42]. La chaîne des régions sillonnées par Apollon est à la fois progressive, sérielle et orientée et les moyens utilisés pour mettre en valeur ces caractéristiques sont spatiaux, ce qui montre le soin avec lequel le rhapsode a choisi les repères du voyage[43]. En fait, Apollon passe de régions vastes et perçues indistinctement dans leur ensemble, qualifiées par des épithètes génériques (Piérie, Lektos la sablonneuse, l'Eubée aux fameux bateaux, les pays des Aïniènes et des Perrhèbes, l'étendue Iolcos[44], la plaine lélantine, la vaste région de Mykalesse[45]) vers des aires spatiales de plus en plus précises, moins étendues et mieux déterminées (l'Euripe, une montagne, la forêt sauvage de Thèbes, le bois sacré d'Onchestos, le Céphise, les prés

---

[41] Dans le cas de Létô, tous les lieux traversés sont neutres, ils sont alternés sans qu'on discerne un principe d'organisation ou de distribution. Plus étonnant que le caractère répétitif est le principe de symétrie selon lequel les expressions formulaires qui les désignent sont rangées. Elles pourraient suggérer la difficulté du parcours de la déesse, en plus de la longueur du chemin parcouru et des frustrations accumulées à la suite des refus, ce qui contribuerait à l'amplification de l'effet dramatique spécifique aux errances.

[42] De façon similaire, dans le cas du voyage de Létô, les refus successifs des lieux visités par la déesse préparent sa rencontre significative avec Délos et servent à mettre en valeur le statut unique et privilégié de ce dernier terme de la série, l'île qui, seule parmi tant d'endroits, accepte finalement de l'accueillir.

[43] Vu de Telphousa, le cheminement d'Apollon n'est qu'une suite d'arrêts. Aucune de ces étapes intermédiaires n'a droit à une description détaillée car ces haltes ne présentent aucun intérêt en elles-mêmes, elles ne font que mener au terme final de la quête. Déjà perceptible par le regard préliminaire et panoptique, l'organisation de l'espace dans la traversée d'Apollon repose sur le découpage sommaire de ses structures spatiales essentielles – les arrêts qui jalonnent ce parcours - et surtout sur leur enchaînement.

[44] Cf. *Od.* XI 256: ἐν εὐρυχόρῳ Ἰαωλκῷ.

[45] Cf. *Il.* II 498: εὐρύχορον Μυκαλησσόν.

d'Haliarte). De Telphoussa, jusqu'à Crisa, les données topographiques sont encore plus précises: la ville des Phlégyens est située dans un vallon, non loin du lac où coule le Céphise, enfin Crisa est située dans un repli du Parnasse dont la description occupe trois vers. De plus, le tracé d'Apollon est jalonné d'espaces verts de toute sorte, le dieu passe, en fait, d'un bois à un autre[46]: il part de l'herbeuse Piérie[47] et arrive au milieu des arbres d'un bois qui se trouve dans la plaine lélantine (ἄλσεα δενδρήεντα, v. 219); en gravissant une montagne verdoyante (ὄρος ζάθεον χλωρόν, v. 223) il traverse l'herbeuse Teumesse (Τευμησσὸν λεχεποίην, v. 224)[48], ensuite il atteint la Thèbes couverte de forêts sauvages (Θήβης δ' εἰσαφίκανες ἕδος καταειμένον ὕλῃ, v. 225), le superbe bois sacré de Poséidon (Ποσιδήϊον ἀγλαὸν ἄλσος, v. 230; ἐν ἄλσεϊ δενδρήεντι, v. 235) et l'herbeuse Haliarte (Ἁλίαρτον … ποιήεντα)[49], enfin il arrive au milieu des arbres du bois telphusien (ἄλσεα δενδρήεντα, v. 245; ἐν ἄλσεϊ δενδρήεντι, v. 385)[50].

Nous pouvons saisir la remarquable structuration de l'espace sillonné par Apollon par le biais de l'enchaînement des étapes de son cheminement orienté et graduel. Cet effet sériel d'enchaînement prouve en effet que les données spatiales ne constituent guère une question de décor ou de paysage neutre. Elles sont étroitement associées aux données narratives et, ensemble, elles obéissent à un certain principe causal. Aucun élément ne peut être dissocié sans que la causalité qui sous-tend ces deux séries, narrative et spatiale, ne devienne sinon incompréhensible, du moins incohérente. Reliées l'une à l'autre dans une nette gradation et selon un schéma soumis aux exigences du récit, ces structures spatiales sont entraînées dans le processus de construction du cheminement: elles brossent un parcours qui rend compte du potentiel de l'espace construit qui se dessine par le biais du mouvement linéaire d'une structure spatiale à l'autre, au fur à mesure que le dieu progresse

---

[46] On remarque aisément la récurrence de l'expression ἄλσεα δενδρήεντα qui scande l'itinéraire d'Apollon: *HhApoll.* 76, 143, 221, 235, 245, 385. À cet inventaire s'ajoute une occurrence odysséenne de cette même expression relative, elle aussi, à un bois sacré d'Apollon, celui d'Ismaros.

[47] Cf. *HhHerm.* 490-491: ποιήεντος… Πιερίης.

[48] Mais le rhapsode évite de mentionner le *Daphnêphoreîon*, le «temple de laurier» voué à Apollon et élevé dans un bois sacré de l'Érétrie depuis le VIIIe s. av. J.-C. Cf. Detienne 1998: 22 et n. 36-37 pour des références bibliographiques.

[49] Description similaire du site dans l'*Il.* II 503.

[50] D'autres symétries: au début de son parcours, Apollon descendait de l'Olympe dans les montagnes de Piérie; à la fin, il arrive à Crisa, «au-dessous des neiges du Parnasse» (v. 282); du premier bois (ἄλσεα δενδρήεντα) qu'il a rencontré, mais qui ne lui a pas plu (v. 221) le dieu arrive en fin de course à ériger l'autel d'Apollon Telphoussien situé ἐν ἄλσεϊ δενδρήεντι (v. 385).

dans son action et qu'il s'approche du point qui en constituera le sommet. Le tracé d'Apollon est conforme à la manière grecque archaïque de se représenter l'espace de manière cinétique et kinesthésique, c'est-à-dire en/par mouvement et à travers le cheminement[51]. Comme l'éther ou l'air, l'espace terrestre ne serait rien s'il n'était pas traversé par le dieu protagoniste d'un voyage orienté: de matière brute prête à servir de support pour le déplacement, il devient matière première pour un enchaînement spatial prêt à lui donner une forme narrative et ainsi une structure et un ordre. En fait, c'est le dieu qui est appelé à entraîner l'espace en mouvement et à lui donner ainsi une configuration. Ainsi, d'*étendue* ouverte pouvant être parcourue par le dieu dans toute direction, l'espace devient une aire déterminée, car enfermée dans un catalogue de *lieux* visités par le dieu et une suite d'étapes de son cheminement. C'est la manière apollinienne de «faire du territoire» parce que, au fur et à mesure qu'il traverse l'espace, le dieu se l'approprie en quelque sorte parce qu'il l'investit par sa présence et surtout, dans le cas de Telphoussa et de Crisa, par ses actes de fondation[52]. Accomplis à la fin du voyage d'Apollon, ces actes divins révèlent la valeur de la quête et du cheminement en tant que voies conduisant vers la structure et l'ordre.

Du point de vue narratif, les arrêts successifs d'Apollon n'articulent pas un cheminement linéaire et continu. Bien au contraire, son parcours s'avère séquentiel et discontinu dans la mesure où chaque étape est, en fait, un lieu où au dieu «ne lui plaît pas» de bâtir son temple, un lieu de détour et de passage vers le site suivant[53]. Quel est le rôle que joue ce parcours sans cesse segmenté ? La succession des lieux visités par Apollon prépare sa rencontre avec Telphoussa, leur énumération accumule une tension qui s'accroît peu à peu et amène progressivement au point névralgique du récit: la longue digression sur le rite célébré à Onchestos prépare, par sa longueur même apparemment gratuite, ce qui y va suivre; le passage du bois sauvage de Thèbes au superbe bois consacré à Poséidon préfigure déjà le passage à un autre niveau spatial et, en corollaire, narratif. En effet, à

---

[51] Cette observation s'applique aussi au voyage de Létô, avec la différence que, dans son cas, ce n'est plus l'actant qui agit (Létô), mais l'action est orientée vers l'objet qui soutient l'action (l'espace).

[52] Voir aussi l'observation de Baltes 2005: 248 à la fin de son analyse sur les catalogues des voyages d'Apollon (216-286 et 409 sq.): «In beiden handelt Apoll, und beide sind ganz durch das Handeln des Gottes bestimmt».

[53] De même, le tracé de Létô est séquentiel et discontinu dans la mesure où chaque étape est, en fait, un lieu d'exclusion, de détour et de passage vers le site suivant. Si Létô va et vient *et* dans un lieu *et* dans l'autre, c'est parce que *ni* l'un *ni* l'autre ne l'accueille.

partir (ἔπειτα)[54] de la rencontre avec le Céphise dont la traversée, point de rupture et jointure à la fois, indique bien le rôle de carrefour spatial et narratif qu'il joue dans l'économie narrative, le rythme de l'avancement se précipite. En témoigne l'emploi de l'adverbe ἔπειτα qui marque une petite pause en même temps qu'il constitue un lien fluide avec la description antérieure. Il interrompt le parcours, change la perspective, indique un point dans l'espace. Le Céphise lui-même n'est pas un fleuve quelconque: dans l'*Iliade*, il était qualifié de fleuve «divin, immortel»[55], Alcée évoque le grand Céphise qui soulève, étincelant, ses vagues, pour indiquer qu'il accueille Apollon sur l'île de Délos[56]. Dans l'*Hymne homérique à Apollon,* le rhapsode assigne deux vers à sa description; la petite pause dans le rythme alerte de l'avancement est doublée par le fait que le regard d'Apollon prend le temps de reposer sur Ocalée et toutes ses tours. Cette cité bien fortifiée[57] représente le dernier arrêt (du regard) sur le chemin du dieu vers Telphoussa et correspond symétriquement à Iolcos, la cité bien fondée[58] mentionnée au début du catalogue géographique qui jalonne cet itinéraire: ce sont les deux seuls emplacements habités et urbanisés du catalogue de l'itinéraire d'Apollon. Les prairies d'Haliarte constituent la dernière étape avant l'arrêt à Telphoussa et le lien «vert» entre le bois sacré voué à Poséidon et celui qui sera consacré par Apollon. Le site de Telphoussa témoigne d'une étonnante organisation de l'espace autour de la structure nucléaire qui va constituer le site du nouveau bois sacré. L'hymniste se sert des éléments du paysage grec les mieux fixés dans les typologies archaïques des endroits privilégiés, à la fois sensibles et forts, doux et rédoutables: bois, source d'eau limpide, ruisseau, rocher (il n'y manque qu'une grotte pour

---

[54] *HhApoll.* 240: Κηφισὸν δ' ἄρ' ἔπειτα κιχήσαο καλλιρέεθρον. Remarquons la mention du nom de Céphise au début du vers et la position de l'adverbe au milieu, justement pour créer l'effet de suspens. Le voyage d'Apollon dans son ensemble est rythmé et ses étapes sont ordonnées, en fait, par le jeu des adverbes et des conjonctions (notamment ἀλλ᾽ ὅτε δή, ἔνθεν, αὐτάρ ou ἔνθα) qui ponctuent la description et soutiennent la progression du récit.

[55] *Il.* II 522.

[56] Alcée fr. 307c (Campbell).

[57] *HhApoll.* Ὠκαλέην πολύπυργον. L'Ocalée est mentionnée également dans *Il.* II 501, sans épithète qualificative.

[58] Cf. *Il.* II 712: ἐϋκτιμένην Ἰαωλκόν. Ce renom est validé par la double mention de Iolcos dans Hés. *Boucl.* 380 et 474: πᾶσα δὲ Μυρμιδόνων τε πόλις κλειτή τ' Ἰαωλκὸς. L'autre établissement humain que rencontre Apollon, après avoir quitté Telphoussa, est la ville des Phlégyens: ce peuple qui habite donc près de Telphoussa, se moque de Zeus, ce qui colore le caractère de Telphoussa. La démesure des Phlégyens, aussi bien que Telphoussa, attire la colère d'Apollon, voire son châtiment: ils vont périr pendant le pillage du sanctuaire de Delphes, selon Phéréc. *FGrH* 3 F 41. Une autre version de la légende est rapportée par Euripide, dans les *Bacchantes* 1335-1340, où la mise à sac du sanctuaire oraculaire apollinien est attribuée à Cadmos, avant qu'il soit transporté par Arès dans les Îles des Bienheureux (cf. Detienne 1987: n. 57 et Fr. Vian, *Origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes* (= *Études et commentaires*, 48), Paris, 1963, p. 125).

que le tableau soit complet!). Ce χῶρος ἀπήμων «lieu paisible» a plu au dieu (v. 244) et on peut deviner que, dès qu'il choisit Telphoussa pour y construire son sanctuaire, le dieu cherche un endroit non occupé, un site vierge, un terrain vide, libre, prêt à servir au but recherché qu'il puisse s'approprier à sa manière et aménager à son gré; c'est ce qui ressort de l'analyse du mot χῶρος et que Marcel Detienne, lui, désignait par l'expression χῶρα ἔρημος, «espace vide, prêt à recevoir les marques, à porter les traces, les empreintes du fondateur dessinant, divisant, découpant la surface d'une terre bonne à accueillir le projet»[59]. Par des artifices rhétoriques, Telphoussa refuse d'accueillir le sanctuaire d'Apollon et le contraint à se mettre de nouveau en route, vers Crisa, où le dieu jette des fondations bien vastes, participant activement, «en personne» et en véritable œciste[60], à la construction de son temple. Trophonios et Agamède installent le seuil de pierre et le temple en pierres bien polies est érigé avec l'aide d'innombrables tribus d'hommes[61]. il s'agit d'une entreprise à laquelle contribuent toutes les races: le dieu, deux héros – en tant qu'*entre-deux* entre monde divin et monde humain - et simples mortels, ce qui marque le début d'une nouvelle époque dans l'histoire de la communication entre dieux et hommes[62].

Le retour à Telphoussa, pour la punir pour son insolence, devient la prémisse d'une seconde fondation. Le simple aller-retour entre cet endroit et Crisa confirme son statut de nœud spatial dans l'économie du récit. En effet, parti sur la terre à la recherche d'un endroit approprié pour y bâtir son temple magnifique, Apollon ne saurait suivre ni un parcours ordinaire, ni un chemin régulier. Pour s'établir et fixer sa place dans un certain lieu, il doit d'abord parcourir plusieurs autres régions, non foulése, à travers lesquelles il ouvre des voies, il transforme l'étendue terrestre en somme de lieux particuliers, tout en menant à bon terme sa mission sur la terre. La manière apollinienne de «faire du territoire» se révèle ainsi à travers les étapes de son parcours. C'est l'une des lois dialectiques de la pensée grecque archaïque: le tracé préliminaire est «formatif», fait partie de sa constitution d'être divin, du devenir de son savoir mantique et de la mission qu'il avait proclamée dès sa naissance. L'acte de fondation de son autel telphoussien reprend même les gestes accomplis par Thémis à sa naissance: le «paysage vert» de l'endroit était doté de manière inhérente de toutes les qualités qui le recommandaient pour jouir d'un statut privilégié; il offrait par sa

---

[59] Detienne 1998: 122.
[60] Sur ce sujet, voir Malkin 2000: 74-75.
[61] *HhApoll.* 294-300.
[62] Strauss Clay 1989: 62-63; Sourvinou-Inwoood 1991: 204-206; Bonnechère 1999: 272-273.

nature tous les éléments dont le dieu avait besoin pour l'aménager en structure spatiale douée d'une haute valeur symbolique, sauf que ces éléments étaient jusque-là latents. Comment Apollon agence-t-il ces éléments? Il jette un rocher qui fait taire l'écoulement du ruisseau et édifie un autel juste au milieu (et non ailleurs!) des arbres d'un bois, près de la source à l'eau limpide. Il fait cela et rien de plus, d'un seul coup, pour que son autel devienne l'autel d'Apollon Τελφούσιος et pour que le bois qui l'abrite devienne sacré. Comme Thémis l'avait fait à sa naissance, Apollon fait ressortir le lieu de son état naturel[63], rend manifeste et actif son potentiel inné et local afin de le rendre fonctionnel à l'intérieur d'un ordre supérieur et universel, en l'intégrant dans le circuit des lieux sacrés.

En bonne logique narrative, ce sont les mouvements dramatiques, dynamiques par nature qui parachèvent la configuration de tout espace. L'avancement graduel d'Apollon structure le récit lui-même dans sa progression narrative, et en même temps, l'itinéraire d'Apollon donne forme à son projet au fur et à mesure que le dieu s'avance. Ainsi, le rôle médiateur dévolu au cheminement sert à la fois à l'échelle de la progression dramatique et au mouvement dialectique du protagoniste. Les actes fondateurs d'Apollon mettent en valeur le processus symbolique de construction des espaces sacrés, réserves divines sur la terre: c'est uniquement par la surimpression d'un acte divin sur les données naturelles d'un endroit terrestre, grâce à la volonté et aux grands desseins des dieux qui eux seuls, peuvent choisir parce qu'ils voient et savent tout, que tel ou tel endroit peut sortir de son anonymat et de son état informe, gagner une haute densité religieuse et s'élever au statut d'espace divin, dorénavant insondable et inaccessible aux mortels.

---

[63]À ce sujet, voir aussi Bonnechère 2007: 26: «In a certain sense, the green space already exists, but its sanctity must be activated by Apollo».

Chapitre V.
Les ascensions des mortels vers le ciel

L'ascension dans le ciel, le vol plané au-dessus de la terre, le désir de s'élever de la terre et de disparaître ou de s'éloigner des forces nocives de la mort, le désir d'obtenir une liberté de mouvement ou d'atteindre un état surhumain, là où l'imitation des mouvements divins vise à suppléer les défaillances: on ne sait lequel de ces aspects a davantage fasciné l'homme grec. Ou, du moins, c'est ce que présument les Modernes – dont la compréhension est néanmoins limitée et anachronique. On invoque à ce sujet, à titre d'exemple, le célèbre proème philosophique de Parménide, écrit dans la première moitié du Ve s. av. J.-C., à une époque où les retentissements de la poésie archaïque et les échos de la tradition mythique étaient loin de s'éteindre. Dans un article publié en 1937, Cecil Bowra admettait que Hermann Diels «was probably right in assuming that behind Parmenides' *Proem* there lies a considerable literature which has almost entirely dissappeared»[1]. Selon Diels, le motif du voyage à la rencontre de la Déesse ne serait qu'une adaptation allégorique des sources antérieures tirées de la tradition archaïque, particulièrement de la poésie orphique et de la littérature onirique remplie de visions extatiques datant du VIe s. av. J.-C. Par exemple, dit-il, la vision d'Empédotime de Syracuse concernant les portes du Ciel et les voies intergalactiques qui y amènent, ainsi que la décrit un fragment de Varron cité dans le commentaire de Servius aux *Géorgiques* virgiliennes[2], témoigne de l'existence d'un tel répertoire de voyages ascensionnels vers le Ciel. Pourtant, son «témoignage» ne peut pas être pris en compte, vu l'impossibilité de le dater[3]. Selon Cecil Bowra lui-même, l'exorde du poète-philosophe «is consistent and sustained; it creates what is almost a new myth instead of being an addition to old myths»[4].

---

[1] H. Diels, *Parmenides Lehrgedicht*, Berlin: Georg Reimer, 1897 (réédité sous le même titre, avec une introduction de W. Burkert et une bibliographie revisée par D. de Cecco, Berlin: Academie Verlag, 2003 (= *International Pre-Platonic Studies*, 3). Cf. le CR d'A. Fairbanks, *PhR*, 7. 4 (1898), p. 442-444 (ici p. 443) et Bowra 1937: 98.

[2] Serv. *ad. Georg.* I 34 (Thilo-Hagen): «[…] *Varro tamen ait se legisse Empedotimo cuidam Syracusano a quadam potestate divina mortalem aspectum detersum, eumque inter cetera tres portas vidisse tresque vias: unam ad signum scorpionis, qua Hercules ad deos isse diceretur; alteram per limitem, qui est inter leonem et cancrum; tertiam esse inter aquarium et pisces. argute itaque eam viam et sedem tribuit Augusto, forti imperatori, quam habuit deus fortis*». À ce sujet, voir H. A. T. Reiche, «Heraclides' Three Soul-Gates: Platon revised», *TAPhA* 123 (1993), p. 161-180.

[3] Bowra 1937: 98. Héraclide du Pont, qui rapporte la légende du voyage en esprit d'Empédotime, dit qu'il reçut son savoir sur les choses divines grâce à ce voyage vers les régions supérieures (cf. *Sur l'âme*, fr. 90-107 Wehrli). Il souligne sans hésiter le caractère fictif du personnage et de son expérience.

[4] Bowra 1937: 99.

Depuis, on admet généralement que, choisissant de décrire en termes d'ascension transéthérienne l'expérience qu'entraîne sa quête du savoir, Parménide utilisa des schémas et des motifs associés au thème du voyage fournis par la tradition orale de l'âge archaïque. Plus que cela, pour que son allégorie soit intelligible et pour que l'assise de sa pensée soit transparente au-dessus du vernis «allégorisant» ou «mythologisant», l'auteur fait appel aux images et aux éléments les plus caractéristiques du genre et de la tradition mythologique en la matière. Il est facile d'imaginer qu'un thème aussi riche que celui des voyages transéthériens et transaériens, cultivant à satiété les décors élevés et des *topoi* si chers à l'imaginaire grec en matière de spatialité, aurait pu générer une littérature propre. Cependant, la vraisemblance de cette hypothèse se voit contredite par des voix appartenant à la tradition littéraire grecque elle-même. Sappho exprime on ne peut plus clairement qu'«il n'y a pas de route vers le grand Olympe pour les mortels»[5]. Pindare confirme qu'on tente en vain de «s'élever jusqu'aux parvis d'airain qu'habitent les Immortels»[6] et que, le ciel lui restant à jamais inaccessible, l'homme ne peut espérer que d'atteindre le dernier terme des félicités réservées à la race mortelle[7]. Il n'y a pas de plus grave erreur que le désir d'être l'égal des dieux: la littérature grecque archaïque ne cesse d'accumuler de tels avertissements et d'y insister avec force, si bien qu'il y a là une des caractéristiques des âges archaïque et classique[8]. En corollaire, tenter de monter vers le ciel représente une

---

[5] Sappho, fr. 27. 12-13 (Campbell):]ὄδος μ[έ]γαν εἰς Ὄλ[υμπον ἀ]νθρω[π]αίκ.[

[6] Pind. *Isth.* VII 44: τὰ μακρὰ δ᾽ εἴ τις παπταίνει, βραχὺς ἐξικέσθαι χαλκόπεδον θεῶν ἕδραν.

[7] Pind. *Pyth.* X 26-27.

[8] En revanche, dans la collection chrétienne des prophéties païennes connue sous le nom de *Tübingen Theosophy* et datée, d'après son éditeur, P. B. Beatrice, de la dernière décade du Ve s. apr. J.-C. et de six premières années du VIe s., un oracle provenant probablement des sanctuaires de Claros et Didyme en Asie mineure des environs des IIe-IIIe s. apr. J.-C. est présenté comme réponse d'Apollon à un consultant qui avait demandé εἰ δι᾽ἐπιμελείας βίου δύναται γενέσθαι θεοῦ ἐγγύς «s'il était possible qu'il s'approche du dieu en suivant sa manière de vivre» (I 40). La réponse du dieu est très claire: «Tu ferais mieux de te méfier de chercher un privilège (γέρας) censé te rendre égal aux dieux (ἰσόθεον)! Telle chose est au delà de ta portée (οὔ σοι ἐφικτόν)». Cela illustre, comme le souligne C. Macris, «how widespread and how clearly expressed was the need to come close to divinity, to become godlike, akin to god or equal to god, a 'divine man' or even a deity – increasingly from the Hellenistic times onwards, and especially in Late Antiquity» (Macris 2006: 298). Sur la place de telles conceptions dans la pensée pré-hellenistique, le même A. souligne que «This could seem a pretentious and excessive ambition, if not a *hubris*, in the context of ancient Greek religion and morality» (*ibid.*). En conséquence, le thème des ascensions vers le ciel jouira d'un grand succès dans la littérature juive et chrétienne entre le IIe s. av. J.-C. et le IIe s. apr. J.-C., là où il constituera un genre distinct, ainsi que l'a récemment montré Leif Carlsson dans sa dissertation doctorale préparée sous la direction de Tord Olsson à l'Université de Lund, publiée sous le titre *Round Trips to Heaven: Otherworldly Travelers in Early Judaism and Christianity* (= Carlsson 2004), dont la première partie rassemble de nombreux textes relatifs aux «heavenly journeys » appartenant à la littérature pseudoépigraphique de l'Ancien Testament (à l'exception de *2 Corinthiens* 12: 1-5): littérature apocalyptique et testaments, extensions de l'Ancien Testament et légendes, littérature sapientielle et philosophique, prières, psaumes, odes, fragments

grave faute. On verra le cas de Bellérophon. Cependant, parmi les mortels, il y a des cas exceptionnels de héros qui y sont montés, en corps vivant, grâce aux dieux, tels Ixion, Endymion ou Tantale. On assiste pourtant à leur chute, à moins qu'ils ne montent dans l'Olympe que pour être, par la suite, rejetés. Tous ces personnages illustrent plutôt des mythes de châtiment que le thème des ascensions vers le ciel. En revanche, on assiste aux voyages aériens de ceux qu'on appelle les sages, voyages en corps et/ou en esprit. Ce relevé sommaire d'exemples si divers nous amène à aborder une question que les interprètes du fragment de Parménide n'ont pas vraiment abordée pour elle-même: dans quelle mesure peut-on parler d'une véritable littérature ascensionnelle pré-parménidienne? A-t-elle vraiment existé? Quels thèmes répondent à la question et de quels motifs s'est-elle servie à l'intérieur du réseau mythique? Pour tenter de répondre, deux types d'ascensions des mortels nous retiendront successivement: les ascensions en corps vivant et celles en corps et/ou en esprit. Dans un premier temps, nous nous intéresserons au riche répertoire d'enlèvements de héros et d'héroïnes que fournit la tradition littéraire grecque, particulièrement dans le cas de Ganymède qui, seul parmi les mortels ravis par les dieux, parvient au ciel au terme de son transport à travers l'éther. Tous les autres, comme on le verra, font l'objet d'un enlèvement sur une route parabolique, dans les airs. On verra ainsi quels sont les moyens utilisés pour décrire des voyages effectués par des mortels dans ces milieux volatils. Nous ajouterons les exemples des héros déchus et nous analyserons les implications en termes spatiaux des châtiments que les dieux leur infligent. Ensuite, dans un deuxième temps, notre analyse reposera sur les traits principaux de voyages entrepris par les sages et tentera de voir quelle est la route suivie et comment ils se déplacent. Nous sommes d'avis que seul un tel questionnement préliminaire peut nous aider à aborder la question de l'origine ou de la provenance des motifs retenus par Parménide pour tenter de décrire son voyage. On verra ainsi, dans la dernière partie de ce chapitre, ce dont le poète-philosophe hérite, ce qu'il cache en arrière-plan des images poétiques ou en quoi il innove en termes d'espace éthérien/aérien et de voyage.

---

des travaux perdus de la littérature judéo-hellénistique. Ce n'est pas la seule période où le motif de l'ascension vers le ciel fut très populaire, comme nous venons de le voir. L'intérêt de la littérature critique pour ce thème développé dans le cadre de la littérature apocalyptique juive et chrétienne s'est manifesté particulièrement au début des années 1900. Pour un tableau plus complet des études consacrées au thème des déplacements ascensionnels, voir M. Himmelfarb, *Ascent to Heaven in Jewish and Christian apocalypses*, New York: Oxford University Press, 1993; C. Segre, *Fuori del mondo: I modelli nella follia e vella immagini* dell'aldilà, Torino: Einaudi, 1990; R. S. Boustan & A. Yoshiko Reed (éds.), *Heavenly Realms and Earthly Realities in Late Antiquity Religions*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004; Carlsson 2004: 13-20 et 374-392.

V. 1. Les ascensions en corps vivant.

V. 1. 1. L'enlèvement de Ganymède et son transport à travers l'éther. D'autres enlèvements par la voie de l'air.

La première mention de l'enlèvement de Ganymède apparaît dans l'*Iliade*: fils de Trôs, sans reproche comme ses frères, mais passant pour être «le plus beau des hommes mortels», Ganymède fut, «justement pour sa beauté, enlevé à la terre par les dieux, afin qu'il servît d'échanson à Zeus et qu'il vécût avec les Immortels» (XX 230-235). D'après ce que raconte Diomède, Zeus console Trôs de la perte de son fils par le don de prodigieux chevaux divins (*Il*. V 265-267). Scellant un pacte, ce cadeau confirme que Ganymède restera à jamais dans l'Olympe. Si Zeus va jouir des services de Ganymède en tant qu'échanson, si lui-même dédommage Trôs, la décision et l'agent du rapt sont collectifs: tous les dieux ont participé à l'enlèvement du jeune garçon: καὶ ἀνηρέψαντο θεοὶ (XX 234). Plus tard, c'est même sur l'auteur du rapt que se concentreront les divergences entre les différentes versions de l'histoire de Ganymède: alors que l'historien Hérodien et le mythographe Mnaséas font de Tantale le ravisseur, et non Zeus, les scholies à Homère proposent une autre version, attribuée à Dosiadas, dans laquelle Minos est le ravisseur[9]. La *Petite Iliade*[10] assigne le rôle à Zeus dans la mesure où il est tenu de payer la rançon, sans fournir, toutefois, de détail relatif à l'enlèvement, ni même le mentionner. Deux divergences apparaissent ici, par rapport à l'*Iliade*: la lignée troyenne est légèrement modifiée, car Ganymède passe alors pour être le fils de Laomédon; les coursiers divins se voient remplacés par une luxuriante vigne d'or, façonnée par Héphaïstos. Ibycos semble avoir, lui aussi, raconté l'histoire de Ganymède, mais la seule chose que nous en ayons conservée, c'est la mention du rapt et du transport par la voie de l'air, sans plus de détails sur la suite[11]. Trois vers dans un poème de Théognis (v. 1345-1348) précisent, pour la

---

[9] Tantale: Schol. bT *Il.* XX 234, Schol. Lyc. *Al.* 355, hypothèse validée en quelque sorte par Diod. Sic. I 11, IV 74; Minos: Schol. bT *Il.* XX 234, Dosiad. 459 F 5.

[10] *Petite Iliade*, fr. 6 (*GEF*) = Schol. Eur. *Troy.* 822. En dépit de la brièveté de ce témoignage, on trouve là, cependant, quelques éléments spécifiques des mythes décrivant des ascensions de héros privilégiés vers l'Olympe, à savoir le don offert par Zeus et le rôle d'Héphaïstos, comme nous le verrons dans d'autres exemples.

[11] Ibycos, fr. 282B (iv) a (Campbell): ἀ]πὸ χθονὸς ἐς..].[..]αν βαθὺν ἀ]έρα τάμνων; fr. 282B (iv) b (Campbell): ποτάται δ᾽ ἐν ἀλλοτρίῳ χάει, là où une scholie à Ar. *Ois.* 192 commente qu'Ibycos utilise χάος pour désigner «l'air» (χάους ἀντὶ τοῦ ἀέρος νῦν, ὡς Ἴβυκος); fr. 289 (Campbell).

première fois, que l'intérêt de Zeus pour Ganymède était d'ordre érotique: ils feront une brillante carrière… Pindare admet cette même motivation et présente cet enlèvement comme un précédent à celui de Pélops (*Ol*. I 43-45) qui, lui, fut enlevé par Poséidon qui s'était épris de lui, sans qu'on connaisse les raisons qui justifient cet amour: lors d'un repas offert par Tantale aux dieux sur le Mont Sipyle, «le maître du splendide trident [l]'enleva, dompté en son cœur par le désir et sur son char d'or [le] conduisit jusqu'à la demeure si élevée de Zeus honoré au loin» (*Ol*. I 40-42).

Cependant, alors que les versions divergent sur l'identité de l'auteur du rapt ou la nature de la rançon, ni le passage tiré de l'*Iliade* ni aucune des sources littéraires archaïques n'offrent d'information quant aux circonstances de l'enlèvement ni, en conséquence, de développement sur le thème du transport de Ganymède au ciel, mouvement qui nous occupe ici. Seul, l'*Hymne homérique d'Aphrodite* (v. 202-217) en propose une description plus détaillée, dans un contexte où s'enchaînent deux autres histoires semblables: l'histoire mensongère de l'enlèvement d'Aphrodite par Hermès (v. 117-130) et le récit de l'enlèvement de Tithon par Éos (v. 218-238). Ensemble, ces digressions servent à Aphrodite pour justifier son égarement lors de son union avec Anchise. Elle s'en sert en tant que références susceptibles à justifier son attitude dans des circonstances analogues. À proprement parler, plusieurs variations apparaissent d'un enlèvement à l'autre, mais entre le rapt de Ganymède et celui de Tithon, les ressemblances montrent un schéma de base commun. Celui de l'enlèvement de Ganymède est conforme au tableau d'ensemble brossé dans l'*Iliade*, avec la différence que, dans la variante hymnique, c'est Zeus - et non les dieux dans leur ensemble - qui enlève Ganymède, toujours à cause de sa beauté, et l'emmène «pour qu'il vive avec les Immortels et, dans la maison de Zeus, soit celui qui sert à boire aux dieux» (*HhAphrod*. 203-204); le récit n'oublie pas de garantir que Ganymède se trouve encore là, parmi les Immortels qui «le respectent tous» (v. 205), et qu'il accomplit sa fonction auprès d'eux (v. 206); quant à Trôs, Zeus en eut pitié, lui fit cadeau de ces chevaux rapides qui portent les Immortels (v. 210-211), et, par l'intermédiaire Hermès, il lui fit savoir «tout ce qui était arrivé, que l'enfant serait immortel et, comme les dieux, ne vieillirait pas» (v. 212-214). L'*Hymne* offre, le premier, une information essentielle sur la modalité dont Ganymède a disparu: il avait été emporté par une bourrasque merveilleuse, sans que son père sache où celle-ci l'avait emmené (v. 207-208: Τρῶα δὲ πένθος ἄλαστον ἔχε φρένας, οὐδέ τι ἤιδει/ ὅππηι οἱ φίλον υἱὸν ἀνήρπασε θέσπις

ἄελλα). C'est Zeus, l'agent du rapt, qui s'est servi de ce moyen pour transporter Ganymède à travers l'éther, depuis la terre jusqu'au ciel.

À part le motif de la bourrasque, les circonstances de l'enlèvement sont les mêmes que celles mentionnées dans l'*Iliade*: et dans un cas comme dans l'autre, l'action divine est exprimée par les verbes ἀνερείπομαι et ἀναρπάζω, qui renvoient tous deux au même mouvement, celui de saisir, d'enlever, d'emporter avec soi «de bas en haut», si l'on juge d'après la valeur locative implicite de la particule ἀνά-, en composition ou non[12]. Chacun de ces deux verbes est employé fréquemment dans d'autres contextes d'enlèvements (voir le *Tableau*, dans l'***Appendice* VII**) dont les circonstances spatio-temporelles sont toujours entourées d'obscurité: partout où apparaît le verbe ἀνερείπομαι, les rapts sont décrits en termes de disparition[13], envol au plus vite à travers les airs grâce aux forces des Harpyes, de Borée ou des vents tempétueux anonymes (ἄελλα, θύελλα)[14] qui agissent sur l'ordre des dieux. Le verbe ἀναρπάζω, quant à lui, se dit le plus fréquemment, du moins chez Homère, de tempêtes tumultueuses qui emportent les marins, alors sur les voies marines[15]. En outre, il est employé à son tour dans des contextes liés aux rapts: Aphrodite s'en sert à une autre reprise dans l'*Hymne* homonyme, quand elle explique à Anchise comment Hermès l'aurait soustraite (v. 117: νῦν δέ μ' ἀνήρπαξε χρυσόρραπις Ἀργειφόντης) du cortège des Nymphes d'Artémis. Dans l'*Hymne homérique à Déméter*, le même verbe se dit de l'enlèvement de Perséphone par Hadès (v. 415: ὡς δέ μ' ἀναρπάξας Κρονίδεω πυκινὴν διὰ μῆτιν). Dans l'*Iliade*, le verbe ἀναρπάζω se dit de l'intention de Zeus de ravir Sarpédon au combat, de son vivant, pour le déposer ensuite dans son pays natal, en Lycie, afin de le soustraire à la mort (*Il*. XVI 437) ou de l'enlèvement de Marpessa par Apollon (*Il*. IX 564: …κλαῖεν, ὅ μιν ἑκάεργος ἀνήρπασε Φοῖβος Ἀπόλλων), sans offrir pourtant de détails quant à la manière dont le dieu avait procédé, ni à la direction

---

[12] Cf. *DELG su.* ἀνά.
[13] *Od.* I 24 = XIV 371(Ulysse).
[14] *Od.* XX 77 (les filles de Pandaréos), *Od.* IV 727-728 (Télémaque), *Od.* XX 64-65 (Pénélope). D'après ce dernier modèle homérique, Euripide formule ainsi le vœu de Créuse: «Ah! M'enlever dans l'éther limpide, aller vers le couchant, loin de la Grèce, si grande, amies, est ma douleur» (*Ion* 796-798). L'agent du mouvement est impersonnel, les chemins de l'éther semblent se confondre avec les voies de l'air, comme dans le cas de l'enlèvement d'Hélène par Hermès (Eur. *Hél.* 246, voir ci-dessous, n. 31), au moins qu'on n'assiste, chez Euripide, à une évolution des mentalités anciennes concernant les distinctions entre l'éther et l'air.
[15] *Od.* IV 515, V 419, VIII 409, XX 63, XXIII 316. Une fois, le verbe désigne le rapt d'une Phénicienne par des pirates Taphiens (*Od.* XV 427), ce qui implique aussi le vol et le transport sur les chemins de la mer.

suivie après le rapt[16]. Le *Tableau* d'exemples d'enlèvements dressé dans l'***Appendice* VII** est très sommaire par rapport aux exemples que fournit la tradition littéraire grecque au grand complet. Pour ce qui est de l'époque archaïque, le répertoire est immense, vu l'intérêt des poètes et des imagiers grecs, aussi de leur public, pour le thème du rapt. Il suffit de rappeler que certaines victimes d'enlèvements font partie de véritables familles de kidnappés. Par exemple, Phaéton, la victime d'Aphrodite selon la *Théogonie* hésiodique (v. 988-990), à moins qu'il ne s'agisse d'un amalgame de personnages mythiques: Phaéton naquit de l'union de Céphale, qu'Éos avait enlevé avant de s'unir à lui[17] ou, s'il s'agit de Céphale, fils de Déion et époux de Prokris, enlevé à son tour, il semble plutôt qu'il y ait fusion en un seul de deux personnages différents[18]. D'autres sont enlevés plusieurs fois: Marpessa, par exemple, fut jadis enlevée par Idas - fils d'Apharée, en fait, fils de Poséidon - et fut menée grâce aux coursiers divins de Poséidon de son pays natal, d'Ortygie, à Chalcis, en Étolie, mais, en chemin, près d'Arène, elle fut ravie par Apollon[19], etc. L'œuvre d'Hérodote pourrait, elle, avec certaines précautions, nous aider à nous faire une idée de ce qu'a pu être la richesse de ce fonds mythique exploité par les poètes. Dans le préambule de son *Enquête*, Hérodote énumère un certain nombre de rapts, historiques ou mythiques, surtout de reines ou de princesses, ayant laissé à coup sûr des échos célèbres dans la mémoire mythique. L'historien nous donne d'ailleurs, d'entrée de jeu, beaucoup mieux que cela, puisque nous trouvons une importante discussion critique qui remet tout en cause et essaie de mettre en valeur, pour chacun des cas des rapts mentionnés, l'importance historique qu'ils revêtent. Le schéma, d'allure rationaliste ou, plutôt, rationalisante, substituant des peuples, représentés par des groupes actifs, aux personnages héroïques des récits mythiques est bien dans la manière d'Hérodote, dont la démarche va résolument du

---

[16] Le récit de l'enlèvement de Marpessa apparaît chez Homère (*Il.* IX 555-564), ensuite chez Simonide (fr. 563 Campbell), mais tant les rhapsodes que les imagiers archaïques privilégient la suite de l'histoire du rapt, c'est-à-dire le conflit entre Apollon et Idas, auquel l'héroïne était promise et qui l'avait enlevée grâce aux chevaux qu'il avait reçus de son père Poséidon (cf. schol. b et T *Il.* IX 557). À la différence de Ganymède, mais comme Tithon, il semble qu'Apollon ne lui ait pas offert un statut divin, l'immortalité ou la jeunesse éternelle car, chez Simonide, Marpessa craint que le dieu l'abandonne quand elle sera vieille. Cette version est validée par une inscription hexamétrique que Pausanias a pu lire sur le Coffre de Kypsélos, inscription qui dit que Marpessa ne suivait «pas à contrecoeur» Idas. Zeus (et, parfois, Hermès) est présent dans cette histoire comme arbitre censé résoudre le litige (cf. Sim. *l. c.* et certains documents figurés).

[17] Cf. Hés. *Th.* 986-987; Eur. *Hipp.* 454-456 - Céphale enlevé brusquement par Éos pour le faire vivre à jamais parmi les dieux, comme Sémélé. Dans les sources iconographiques, voir les nombreuses apparitions sur les vases à f. r. d'un chasseur poursuivi par une Éos ailée, qui est quelquefois appelé Céphale, comme l'indiquent les inscriptions (voir, par exemple, la coupe de Douris du Musée Getty, no. 84. AE.569).

[18] Cf. Apollod. *Bibl.* I 9. 4; Ov. *Mét.* VII 672-862; Ant. Lib. XLI.

[19] Cf. schol. bT *Il.* IX 557s., qui explique avoir restitué le récit élaboré par Simonide (cf. Sim. fr. 563 Campbell).

mythe à l'histoire, ce qui n'est pas notre propos ici; nous essayerons, à l'inverse, de reconstituer le passage de l'histoire au mythe et de voir comment les victimes des enlèvements étaient censées être transportées. Le mythologue, lui, préfère l'inédit, l'inouï, tout ce qui pique la curiosité et le goût pour le fantastique, car dans les mythes, d'une manière générale, la version qui fait place au merveilleux est celle qui prévaut. C'est ainsi que s'explique le choix de la route suivie, comme on le verra.

Pour revenir aux verbes qui expriment l'acte d'enlever, ἀνερείπομαι et ἀναρπάζω désignent toujours des mouvements dont les sèmes principaux rendent compte de la rapidité de l'intervention qui est soudaine et imprévisible[20]. Ces actions évoquent, à plus d'un titre, les caractéristiques des déplacements des dieux à travers l'éther et l'air, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents. En fait, ici aussi, les agents des mouvements sont uniquement des figures divines: Zeus, Aphrodite, Hermès, Apollon, Hadès, les Harpyes. Sinon, il s'agit de forces naturelles apparentées au vent, tels l'ouragan, les vents violents (ἄελλα), les bourrasques (θύελλαι), voire les tourbillons, qui agissent soit de leur propre initative, soit, le plus fréquemment, sur l'ordre des dieux qui dirigent leurs actions. Sans précisions préliminaires, l'agent moteur de l'enlèvement vient le plus fréquemment d'un ailleurs inconnu, agit d'un seul coup et disparaît, chargé de sa victime, aussi instantanément qu'il avait surgi. La description ne s'attarde pas, non plus, sur les réactions des victimes, ce qui montre, une fois de plus, la nature imparable du coup. Par exemple, Télémaque imagine l'absence prolongée d'Ulysse en termes de disparition opérée mystérieusement et soudainement par l'agent divin, les Harpyes, de façon insaisissable (ἄιστος, ἄπυστος)[21], sans laisser aucune trace. Si le soi-disant enlèvement d'Ulysse est assigné aux Harpyes, c'est dû à leur mauvaise réputation, pourtant bien figée dans l'imaginaire grec et, en corollaire, à leurs affinités avec les vents[22]. Leur victime potentielle n'oppose aucune résistance (ἀκλεής, il disparaît sans gloire, sans faire la preuve de ses

---

[20] Par la suite, le verbe ἀναρπάζω sera utilisé surtout pour exprimer des mouvements vifs, violents, de destruction. Voir, par exemple, Eur. *I. A.* 535, *Hél.* 751.

[21] L'adjectif ἄιστος, d'emploi assez rare chez Homère (trois occ.), est employé quand Hypnos raconte le châtiment que Zeus lui aurait fait subir, si la Nuit ne s'était interposée: jeté du haut du ciel il aurait disparu dans la mer (*Il.* XIV 258) et dans le contexte de la *disparition* d'Ulysse, que les dieux ont rendu «le mortel le plus *invisible*» (*Od.* I 235, 241). L'adjectif ἄιστος est renforcé par ἄπυστος: tous deux qualifient un acte incompréhensible dans la mesure où il ne se laisse pas voir.

[22] Les actions de saisir, d'enlever à la terre et d'emporter par la voie aérienne s'accordent en effet avec la nature des Harpyes, comme nous avons déjà pu l'observer à l'occasion de la brève description des membres de la famille d'Iris. Voir *supra*, chap. II. 2. 1.1, p. 62-64.

qualités); face à l'assaut des Harpyes, Ulysse, comme tous les autres d'ailleurs, n'a plus que s'en aller, là où le verbe οἴχομαι sert précisément de parfait centrifuge du verbe «aller»[23]. C'est une nouveauté par rapport aux déplacements des dieux, là on connaissait la direction du mouvement – et parfois seulement cet aspect – dès leur mise en route.

Dans tous les cas mentionnés, ces verbes ne qualifient que l'*incipit* du mouvement, sans égard au cadre spatial, ni à ce qui arrive après le rapt[24]. Par exemple, dans le cas du rapt de Phaéton, l'action d'Aphrodite est exprimée à l'aide du verbe ὄρνυμι «faire lever, faire partir, exciter, pousser à, faire soulever», suivi de ἀνερείπομαι. Dans les deux cas, l'agent de l'action est unique et divin. Le mortel, Phaéton dans ce cas, n'est qu'un élément passif sur lequel s'exerce une action trop soudaine, trop inattendue, trop violente pour qu'il puisse réagir ou s'y opposer. Le binôme action-réaction se voit ainsi réduit à un simple cycle, de cause à l'effet, sans défaut.

Aucune indication n'est fournie sur les circonstances temporelles du transport de la victime, ni sur le cadre spatial traversé. Pénélope indique seulement la route à suivre alors qu'elle formule son vœu «qu'un tourbillon [l]'enlève/ Et [l]'emporte au plus vite à travers les routes de l'air,/ Pour la jeter aux bords lointains où l'Océan reflue» (*Od.* XX 63-65). L'expression κατ' ἠερόεντα κέλευθα indique clairement sur la voie aérienne à suivre pour le tourbillon. Il ne faut pas se laisser tromper par le binôme formé par ἀνα-, préverbe du verbe relatif au mouvement du tourbillon, et κατά, car, comme le souligne Pierre Chantraine, «en grec, l'emploi de la préposition [κατά] a été gauchi parce qu'elle a constitué avec ἀνά un couple polaire: κατά 'vers le bas', ἀνά 'vers le haut'»[25]. Au contraire, l'emploi prépositionnel de κατά avec l'accusatif, implique une surface horizontale[26], ce qui renvoie clairement au mouvement de vol plané dans l'air. L'action du tourbillon se voit ainsi décomposée en deux mouvements: l'un censé élever la victime potentielle dans l'air, l'autre censé la transporter sur une longue route horizontale, jusqu'au bout de la terre. L'allure de ce mouvement «horizontal» est mis en évidence par l'emploi du verbe en composition προφέρω, où le verbe φέρω, spécifique des déplacements aériens

---

[23] Cf. *DELG su.* οἴχομαι et Létoublon 97-98.
[24] Il n'y qu'une seule exception à cette règle, qui concerne le ravissement de Cyrène par Apollon, acte prémédité et longuement «débattu» par le dieu et Chiron, sujet d'un long développement chez Pindare.
[25] Cf. *DELG su.* κατά.
[26] Cf. Horrocks 1984: 229-230.

des dieux est précédé de πρό, qui insiste sur l'allure résolue du mouvement bien orienté vers son but, car sa cause finale l'emporte sur la composante locative[27]. L'enlèvement de Marpessa renvoie, par le biais d'une comparaison, au vol de l'alcyon, oiseau aquatique chargé de fortes connotations dans la pensée religieuse grecque: c'est même ce nom d'Alcyone qu'avait reçu la belle Cléopâtre, née de Marpessa et d'Idas, «en souvenir du jour où sa propre mère, saisissant le destin de l'alcyon douloureux, avait pleuré d'être enlevée par Phœbos Apollon» (*Il*. IX 562-564: Ἀλκυόνην καλέεσκον ἐπώνυμον, οὕνεκ' ἄρ' αὐτῆς/ …). On n'est pas loin de l'image de la traversée de la mer au ras des flots, mais sans les toucher, d'Europe chevauchant le taureau[28] ou de l'image de l'enlèvement d'Aphrodite par Hermès, là où la déesse affirme avoir été conduite à travers des champs et des terres avec l'impression «que ses pieds ne touchaient plus le sol» (*HhAphrod*. 125)[29]. Malheureusement, le passage homérique ne dit rien sur les circonstances du transport de Marpessa, tandis que la scholie au passage tiré de l'*Iliade* censé restituer la version plus élaborée de Simonide emploie le verbe λαμβάνω, qui ne rend compte que du geste dont Apollon saisit la victime, sans l'emporter à cause de l'intervention prompte d'Idas. En revanche, alors qu'elle raconte le premier enlèvement de Marpessa par Idas au moyen de l'attelage de son père, Poséidon, on pourrait imaginer que le verbe ἀναρπάζω implique une traversée aérienne en char. Le passage est pourtant trop peu développé pour qu'on puisse en tirer une conclusion. Toujours à l'aide du char, Apollon enlève Cyrène et la transporte outre-mer, en Libye, au jardin merveilleux de Zeus (Pind. *Pyth*. IX 51-53)[30]. On ne trouve là aucun exemple de déplacement transéthérien vers le ciel, comme c'est le cas, exceptionnellement, pour Ganymède[31]. En témoigne le fait que la destination est presque

---

[27] Selon Horrocks 1984: 223, «πρό is basically the realisation of a GOAL expression, and its locative use is secondary».

[28] Voir *infra*, chap. VI. 2, p. 339-341.

[29] Borée aussi emporte la nymphe Orithye «par-delà toute la mer, aux extrémités de la terre» (Soph. fr. 870 Nauck, cité par Strabon VII 3. 1: ὑπέρ τε πόντον πάντ᾽ἐπ᾽ ἔσχατα χθονὸς): l'expression désignant la mer renvoie autant à la destination située aux extrémités de la mer et de la terre, qu'à la façon spécifique dont les vents courent au-dessus des flots, leur terrain d'action préféré, entre la couche aérienne et la surface de la mer, comme on le verra dans le chapitre VI concernant «L'espace liminal entre l'air et la mer».

[30] Quand Iphigénie dit avoir été emportée «à travers l'éther brillant» jusqu'en Tauride (Eur. *I. T.* 29) ou quand Hélène déclare avoir été enlevée «dans l'éther» par Hermès, ensuite déposée en Égypte, ce ne sont que des expressions poétiques destinées à amplifier l'effet rhétorique de la désolation que ressentent les victimes à la suite de leur déracinement forcé. Ces expressions peuvent relever aussi de la fascination d'Euripide pour l'éther, fascination prête à assimiler l'air et l'éther.

[31] Il fallait attendre Euripide pour qu'on voie ἀναρπάζω employé dans le contexte d'un mouvement nettement transéthérien, bien qu'il s'agisse d'un effet clairement rhétorique: après son enlèvement par Hermès

toujours mentionnée en termes géographiques, ce qui rappelle l'un des traits principaux qui distinguait les DdA des DdÉ. Phaéton est emmené vers l'un des temples d'Aphrodite (Hés. *Th.* 991-992: ὦρτ' ἀνερειψαμένη, καί μιν ζαθέοις ἐνὶ νηοῖς/ νηοπόλον μύχιον ποιήσατο, δαίμονα δῖον). On ne connaît pas l'endroit précis du point de vue géographique, mais un espace sacré voué au culte de la déesse n'est pas une destination indéterminée. Il s'agit clairement d'un endroit situé sur la terre et, de surcroît, d'un lieu sacré où le jeune homme a désormais à remplir une fonction bien définie (δαίμονα δῖον). Il en va de même pour Tithon, emmené par Éos pour vivre à jamais, nourri d'ambroisie et vêtu de beaux habits dans le palais de la déesse, situé «près des eaux d'Océan, aux limites de la terre» (*HhAphrod*. 227: ναῖε παρ' Ὠκεανοῖο ῥοῆις ἐπὶ πείρασι γαίης), espace de merveilles et rempli de valeurs religieuses parmi les plus fortes. Sur le modèle du rapt des filles de Pandaréos, Pénélope formule le vœu d'être transportée à son tour «aux bords lointains où l'Océan reflue» (*Od*. XX 65). Borée emporte la nymphe Orithye «par-delà toute la mer, aux extrémités de la terre, aux sources de la nuit où le ciel se déploie, à l'antique jardin de Phoïbos», là où se trouve son séjour qui est aussi celui d'Apollon et des Hyperboréens ou du moins à proximité[32]. Dans l'exemple du rapt de Cyrène, décrit par Pindare, on assiste à une plus ample description du lieu de l'arrivée, ce qui se justifie par le but même de l'enlèvement, celui de la fondation de la Cyrénaïque. Le récit présente d'emblée toutes les caractéristiques d'un mythe de fondation: «Jadis, des vallées du Pélion, où le vent souffle en tempête, le fils de Latone, le Dieu chevelu, ravit cette vierge chasseresse et l'emporta sur son char d'or dans une contrée féconde en troupeaux et en fruits, pour l'y établir en souveraine; il lui donna comme résidence cette terre riante, troisième racine du continent, pour qu'elle y prospérât» (Pind. *Pyth*. IX 5-10). L'auteur du rapt, la mention du temps mythique des fondations, l'allure solennelle du transport, puis de l'accueil cordial par Aphrodite en Libye, où la déesse est chez elle[33], tous ces éléments font

---

(sur l'ordre d'Héra, du haut de l'éther), Hélène fut déposée «sur cette malheureuse terre»; on assiste alors à un transport d'un endroit terrestre à l'autre, mais qui suit pourtant les voies de l'éther, d'après le récit qu'elle en fait elle-même (Eur. *Hél.* 246: ἀναρπάσας δι᾽ αἰθέρος). Dans d'autres contextes, le même verbe sert chez Euripide à désigner l'enlèvement de Tithon par Éos (*Hipp.* 454, sans description du contexte) ou celui d'Hélène par Pâris (*I. A.* 1382), dans un contexte terrestre. En contexte transéthérien, on retrouve ἀναρπάζω utilisé par Plutarque, *Quest. Rom.* 27, pour désigner l'action d'enlever au ciel afin de placer parmi les dieux.

[32] Soph. fr. 870 Nauck (cité par Strabon VII 3. 1): ὑπέρ τε πόντον πάντ᾽ἐπ᾽ ἔσχατα χθονὸς/ νυκτός τε πηγὰς οὐρανοῦ τ᾽ἀναπτυχὰς/ Φοίβου τε παλαγιὸν κῆπον.

[33] Cf. Pind. *Pyth.* III 24 et s.: Aphrodite reçoit Apollon comme un hôte dans sa résidence en Libye, où elle jouit d'un culte particulier.

du rapt de Cyrène beaucoup plus qu'un violent enlèvement érotique. Le lieu de l'arrivée est ainsi mis en valeur[34], ainsi que l'arrivée de la Nymphe, qu'Aphrodite, d'une main lègere, aide à descendre du char divin (v. 9-11), la même déesse qui prendra soin de la consécration de l'hymne au dieu. C'est pour cela que les éloges prennent des tours politiques et religieux, bien éloignés de ceux qui décrivent la destination d'un simple rapt. Zeus souhaite ravir Sarpédon au combat pour le déposer à l'abri, dans son pays natal, en Lycie (*Il.* XVI 437), Iphigénie est emportée dans le pays des Taures, où Artémis l'établit pour accomplir des rites secrets dans son temple (Eurip. *I. T.* 29-41). Quand Idas saisit son arc «en face du seigneur Phœbos Apollon» (IX 559-560), rien n'évoque le décor céleste ni n'implique une ascension transéthérienne. En somme, s'il ne s'agit pas du pays natal, des confins du monde ou de l'un des temples consacrés au dieu ravisseur, la destination est toujours une région géographique déterminée de la terre, dont les principaux attributs sont l'éloignement, le caractère étranger, exotique et «barbare». De par ces attributs, ces pays prennent une dimension fictive, tels la Libye (Cyrène), l'Égypte (Hélène), l'Hyperborée (Orithye) ou le pays des Taures (Iphigénie), terre barbare dont le roi, Thoas, doit son nom à la rapidité de ses pieds qui fonctionnent comme des ailes (Eurip. *I. T.* 32-33). Sinon, ce sont des terres vierges liées aux mythes de fondation (la Cyrénaïque, l'île d'Œnopie où fut emportée la nymphe Égine à laquelle Zeus confia la mission d'y gouverner). Cependant, dans ce dernier cas, n'est pas indiquée la procédure du transport. Les cadres spatiaux des scènes décrites sont démunis de tout attribut spécifique. C'est que les circonstances des enlèvements sont tout à fait indifférentes aux données spatiales. Les scènes figurant des rapts opérés par les dieux (ou par des forces naturelles hyperbolisées) obéissent, comme les descentes transéthériennes des dieux, seulement aux exigences narratives qui demandent, *là et alors*, une intervention en force et incontournable, bien que mal définie[35]. Elles ne donnent que le *modus operandi* des forces divines impliquées et ignorent totalement les victimes livrées entièrement à l'élan divin qui les transporte. Les déplacements des mortels enlevés par des dieux à travers l'air, aussi bien que leurs ascensions à travers l'éther, comme nous allons le voir, ne doivent rien aux aptitudes locomotrices des humains en

---

[34] Chiron aussi annonce la suite du ravissement et décrit la Libye en termes d'espace merveilleux, «l'auguste Libye, aux vastes prairies […] où ne manquent ni les fruits de toute espèce, ni les bêtes fauves» (Pind. *Pyth.* IX 55-59).

[35] L'effet des *lamentos* de Télémaque ou de Pénélope dans les scènes mentionnées ci-dessus souligne le caractère incompréhensible des enlèvements, en les désignant comme des disparitions inexplicables, pour ainsi dire absurdes.

cause, ni aux qualités de l'espace traversé. À la différence des dieux qui sillonnent l'air et prennent le soin de regarder en arrière ou de décrire d'une perspective à vol d'oiseau et en quelques mots le paysage qui se déploie au-dessous d'eux, dans le cas des courses aériennes effectuées ou, plus précisément, subies contre leur gré par les mortels enlevés, aucune donnée visuelle n'interrompt leur transfert du lieu du rapt vers la destination où ils sont transportés. Seule, Aphrodite, enlevée par Hermès et emmenée en vol au ras de la terre vers une destination inconnue, prend le temps de contempler et de décrire, en termes génériques ce qu'elle voit d'en haut: «Il m'a conduite à travers les champs semés par les hommes qui meurent,/ à travers des terres sans maître et sans maisons, où des bêtes/ qui mangent la viande crue errent dans les vallées pleines d'ombre» (*HhAphrod*. 122-125). Mais il s'agit d'une déesse…

Ganymède, lui-aussi, doit son arrivée dans l'Olympe uniquement à la force motrice de la bourrasque de vent (ἄελλα) qui l'a emporté, comme nous l'apprend l'*Hymne homérique à Aphrodite* (v. 208). Elle joue en même temps le rôle d'agent de l'enlèvement et celui de véhicule à travers l'éther. C'est le seul cas où à l'ἄελλα se voit assigner une telle énergie cinétique, douée d'une portée transéthérienne. Il en va de même pour θύελλα. La force mécanique que les bourrasques du vent déploient est toujours immense, mais elle s'exerce surtout sous forme de pression, le plus fréquemment dans des contextes marins, là où leurs effets se joignent à la force hydrodynamique que génèrent les vagues et les masses d'eau[36]. Il y a un nombre plus réduit de cas où les souffles des bourrasques entraînent le soulèvement dans l'air de certaines matières, telles la poussière, la fumée, les nuages, les vagues, les vapeurs du brouillard[37]. Dans nombre de ces cas, les rafales du vent prennent l'allure des phénomènes tourbillonnaires, connus des Anciens, ainsi que nous avons eu l'occasion de l'observer dans le chapitre concernant la montée de la fumée vers le ciel. Même si elles sont douées d'un tel mouvement giratoire qui peut entraîner vers le haut, les forces désignées par ἄελλα ou θύελλα n'arrivent à soulever que des matières légères (jamais des corps vivants, à l'exception du cas de Ganymède) qu'elles transportent ensuite

---

[36] En contexte marin, les bourrasques du vent fondent sur la mer, soulèvent les vagues par milliers, poussent les vaisseaux, les emportent et les égarent, les brisent, etc. Voir, par exemple, les effets des vents désignés par ἄελλα: *Il.* II 293, XI 297, XIII 795, XIX 377; *Od.* III 283 et 320, V 292 et 304, XIV 383, XIX 189; Hés. *Th.* 875; *HhDiosc.*(33) 7 et 14; quant aux effets des θύελλαι, voir, par exemple, *Il.* VI 346; *Od*. V 317 et 419, VI 171, VII 275, X 48 et 54, XII 68, 288, et 49, XX 63 et 66, XXIII 316, etc.

[37] *Il.* XI 297 (soulèvent les vagues en écume), XIII 334 et XVI 374 (la poussière), Hés. *Th.* 551 (le brouillard monte au-dessus de la terre, porté par les rafales du vent), etc.

à une certaine hauteur, plutôt faible, et sur des distances plus ou moins déterminées, mais jamais jusqu'à l'éther, et cela n'arrive pas quand la dynamique des bourrasques est dirigée par des dieux, même Zeus[38]. À deux reprises, nous avons vu la fumée d'un bûcher sacrificiel ou d'un incendie en montant en spirale jusqu'au ciel, par suite d'un mouvement rotatoire[39]: dans ces cas, c'est un tourbillon (δίνη) qui représente à la fois l'agent moteur qui entraîne la montée, la voie de communication et le moyen de transport. Il s'agit, cependant, de deux exemples plutôt particuliers, car l'un parle de la valeur de la fumée sacrificielle, relais entre les sacrifiants et les dieux, entre la terre et le ciel, tandis que l'autre relève du registre hyperbolique puisque la montée à travers l'éther jusqu'au contact avec le ciel a pour objectif évident un effet artistique[40].

Pourquoi, cependant, dans le cas du transport transéthérien de Ganymède, les Anciens ont-ils recouru au motif de la bourrasque de vent? À la lumière des exemples précédents, il apparaît que ce motif est récurrent dans les récits rapportant des enlèvements de mortels par les dieux[41]. L'*Hymne homérique à Aphrodite* se sert du même motif, mais il transforme sa force de pression en force aspirante : le souffle du vent ne pousse plus, mais absorbe, ce qui est correspond à la manière de procéder des vents. Pour façonner le mécanisme de cet «aspirateur transéthérien», l'hymniste fond dans le même moule l'image des rafales du vent et celle des tourbillons d'air, susceptibles d'aspirer et de transporter une charge, dans ce cas un corps vivant. De plus, la bourrasque responsable du rapt de Ganymède n'est pas quelconque, mais merveilleuse (θέσπις, v. 208)[42]. Elle n'est, en effet, qu'un instrument surnaturel utilisé par Zeus pour réaliser son désir. Même si le passage hymnique ne la décrit pas de manière explicite, on devine loin derrière l'initiative du

---

[38] Dans *Il.* XII 252-253, on voit Zeus faisant surgir, du haut de l'Ida, un vent violent qui soulève et transporte la poussière droit vers les nefs des Achéens que le dieu veut punir: sur l'ordre de Zeus, l'effet du mouvement de la rafale se montre dans ce cas bien orienté, contrairement à la plupart des autres exemples, mais chargé de poussière, il n'agit que sur une distance assez courte et à faible hauteur par rapport à la surface de la terre.

[39] *Il.* I 317 et XX 492.

[40] Il en va de même pour l'exemple de la poussière que soulèvent les Troyens dans une scène de lutte tirée de l'*Iliade* (XVI 372-376), là l'image du tourbillon de la poussière qui se déploie «en haut, sous les nuages» (v. 374: …ὕψι δ' ἀέλλη σκίδναθ' ὑπαὶ νεφέων…) veut magnifier l'intensité de l'épouvante ressentie par les guerriers à la vue de l'illustre Patrocle et, par la suite, l'ampleur de leur mouvement désordonné de retraite. Dans ce dernier exemple, on ne peut dire s'il s'agit de la couche supérieure de l'atmosphère ou de celle de l'éther…

[41] C'est elle qui permet l'enlèvement de Phaéton, Tithon, Céphale, Marpessa, Sarpédon et, bien qu'ils ne soient pas enlevés à proprement parler, l'absence prolongée d'Ulysse, le départ secret de Télémaque et le désir de disparaître de Pénélope sont mis au compte soit de bourrasques soit des Harpyes, figures divines éoliennes aussi.

[42] L'adjectif θέσπις est lié en quelque sorte aux souffles et aux effets sonores, car il qualifie d'habitude le chant ou l'aède. Voir *Od.* I 328, VIII 498, XVII 385; Hés. *Th.* 32; *HhApoll.* 442.

Cronide et son *modus operandi* spécifique. Ici, comme ailleurs, dans les situations où Zeus manie les facteurs météorologiques, il est présenté soit comme leur initiateur, soit comme leur assistant. En fait, les rafales de vent peuvent passer aisément pour l'avatar de Zeus. C'est lui qui génère la bourrasque, qui la manie d'en haut et de loin, en pensée[43]. C'est lui aussi qui garantit, du coup, la portée transéthérienne. L'éther n'est que le milieu spatial qui se laisse traversé par un véhicule d'allure complètement divine. Chez Homère, il est attesté qu'il permet les déplacements des vents, même des tourbillons, ce qui vérifie de nouveau l'axiome du semblable qui attire le semblable ou, du moins, lui permet le passage. La bourrasque, quant à elle, agit sous ses formes spécifiques, sur le chemin que donne Zeus, d'emblée, à son mouvement. Son action relève ainsi de la belle mécanique exercée par la δύναμις de tous les instruments divins. Comme eux, la bourrasque merveilleuse se voit réduite à sa fonction, totalement maîtrisée par Zeus. Elle est là parce que, grâce à sa force, elle peut se déplacer en tournoyant et pour pouvoir déplacer avec soi le corps vivant de Ganymède. En plus, elle satisfait à plusieurs exigences narratives:

i) la rafale de vent peut venir d'ailleurs, d'un coup, de manière imprévisible; la source est inconnue, mais elle provient néanmoins des couches supérieures et invisibles de l'atmosphère;

ii) grâce à sa force intrinsèque, elle s'avère un moyen de transport et un outil parfait pour une action divine; de plus, elle agit sur Ganymède comme les dieux adorent le faire lors de leurs interventions auprès des mortels: cible fixée à l'avance, atteinte sans hésitation ni effort, sans réaction ou opposition possible de la part de la victime;

iii) grâce à sa mobilité, liée à sa nature, elle peut surgir *là et alors* où il doit agir, puis disparaître sans trace.

Ces qualités inhérentes à la bourrasque tourbillonnaire dirigée par Zeus suffisent pour la rendre susceptible de traverser l'éther, d'atteindre le ciel et d'y emmener le corps vivant qu'elle porte[44].

Si la bourrasque arrive, toutefois, à mettre quelqu'un dans l'embarras, c'est bien les imagiers grecs. On ne dispose d'aucun document iconographique figurant l'enlèvement de

---

[43] En simplifiant à l'extrême, c'est envoyer une bourrasque là où Zeus regarde.

[44] Rappelons-nous la confusion tenace dans l'histoire de la cosmologie grecque, entre une force et le substratum matériel de cette force, en vertu de laquelle on croyait facilement qu'en dépit du travail fourni par elle une force se conservait sans diminution si la masse à laquelle elle était attachée se conservait (cf. *supra*, chap. II. 4. 1, p. 137). En égale mesure, la masse de la charge emportée se conservait intacte lors du transport, indépendamment des qualités de l'environnement, à moins qu'aucun facteur exogène n'empêche le déplacement, ce qui n'était pas le cas dans le contexte d'une action divine à travers l'éther.

Ganymède par le vent violent, et pourtant il existe un riche répertoire associé à la figure du jeune prince troyen. En revanche, pas moins de quarante-quatre documents représentent la scène de l'enlèvement de Ganymède comme conséquence de sa poursuite par Zeus (*Ergreifung*)[45]. Le premier remonte à 510 av. J.-C. dans la céramique attique à f. r, le dernier ne dépasse pas le milieu du Ve s. C'est, en effet, une période où les scènes pédérastiques, enlacements ou autres, ont eu un très grand succès dans l'art grec, ce qui démontre, dans le cas de la poursuite de Ganymède par Zeus, que les imagiers s'intéressaient à autre chose qu'à sa montée vers le ciel. Le schéma de l'*Ergreifung* est simple: Zeus, éperdument amoureux, s'avance de gauche à droite, en plan horizontal, à la poursuite d'un Ganymède qui résiste visiblement, mais que, parfois, le dieu saisit d'un geste plus violent. C'est le schéma figuratif traditionnel de toute scène de poursuite sur terre. Sur les documents figurant l'enlèvement (*Entführung*), on ne trouve pas, non plus, trace de l'ascension: Zeus s'enfuit, tantôt portant Ganymède dans ses bras, tantôt l'emportant sous son bras. Cette fois aussi, les représentations respectent exactement les canons des scènes figurant des enlèvements de toute espèce. L'absence du motif de la bourrasque dans les scènes représentant le rapt de Ganymède ne provient pas d'un manque d'intérêt, de la part des artistes grecs, pour la légende de Ganymède, parce qu'on voit qu'ils ont trouvé d'autres moyens pour la représenter, faisant appel à des procédés courants dans l'imagerie de l'époque. Ce qui montre que la légende de Ganymède était loin de s'éteindre, mais que l'intérêt du public allait plutôt vers l'attrait érotique de Zeus que vers le privilège du prince troyen de monter vers le ciel et de s'installer à jamais dans l'Olympe, auprès des Immortels. La popularité du mythe de Ganymède dans l'art grec ne se démentira pas après le milieu du Ve s. av. J.-C., mais on assiste à des changements significatifs. D'abord, l'agent de l'enlèvement devient l'aigle[46]; ensuite, Ganymède se montre plutôt consentant, la scène du «rapt» s'adoucit progressivement jusqu'à représenter plutôt un «ravissement». Les premières traces de l'aigle font leur apparition au milieu du IVe s. av. J.-C., avec en

---

[45] *LIMC su.* Ganymedes, nos. 7 à 51. S'ajoutent à ceux-ci quatre autres documents figurant l'enlèvement de Ganymède par Zeus (*Entführung*), cf. *id.* nos. 52 à 56 (dont l'un d'époque hellénistique, les trois autres datant de 490-470 av. J.-C.). La distinction entre les deux mouvements, *Ergreifung* et *Entführung* est ancienne et est devenue canonique, puisqu'elle est reprise telle quelle dans le catalogue du *LIMC* concernant Ganymède. Pour ses «origines», voir Bruneau 1962: 196, n. 4.

[46] Cf. *LIMC su.* Ganymedes, nos. 92- 267. Parfois, l'aigle est remplacé par le cygne d'Aphrodite, cf. *id.*, nos. 84-91, ce qui montre que le caractère (homo)érotique est toujours central à la légende. Cela ne signifie pas que la version qui contenait le motif du tourbillon soit inconnue des imagiers ou qu'elle soit moins populaire.

particulier une œuvre perdue de Léocharès décrite par Pline l'Ancien[47]. Même si aucun texte jusqu'à cette date ne nous parle d'une telle version du récit, toute l'imagerie de Ganymède pendant les époques hellénistique et impériale reprennent cet élément[48]. S'explique-t-il par la recherche obstinée de motifs artistiques plus exotiques? «C'est trop peu dire qu'alléguer seulement le goût de l'étrange», estime Philippe Bruneau, qui avance une explication pour le remplacement de Zeus par l'aigle, son serviteur, messager ou avatar: «La représentation de Zeus emportant lui-même Ganymède éperdu d'amour eût été déplaisante au début du IVe s.; les scènes pédérastiques, enlacements ou autres, qui apparaissent assez fréquemment au VIe s. disparaissent dès le deuxième tiers du Ve.»[49]. Il est fort possible que ces changements soient dûs aux commentaires virulents à l'adresse de Ganymède objet du désir de Zeus, dont on trouve des échos chez Euripide, Aristophane et surtout chez Platon. Le chœur des *Troyennes* rappelle que Troie s'est souvent honorée d'alliances avec les dieux et refuse de parler du prince troyen «qui fait la honte de Zeus»; Euripide y fait aussi une allusion insultante, quand il appelle Ganymède le Silène qui est enlacé par le Cyclope; Aristophane, à son tour, se montre malveillant envers Ganymède quand il le range dans la catégorie des «enfants qui servent d'hétaïres»[50]. À la suite de telles remises en question, le Ganymède archaïque se voit l'objet d'un plus ample procès de révision qui concerne l'amas d'impudicités à l'égard des dieux véhiculées par la tradition mythique, ce qui confirme à quel genre de mythèmes il était rattaché. Le réquisitoire de Platon[51] à l'adresse des mœurs déplorables de Ganymède résume le mieux les nouvelles conceptions éthiques et philosophiques, conformes à l'esprit d'un nouvel âge, auxquelles le vieux Ganymède devait s'adapter. Sans insister ici sur les propos platoniciens, on ne peut que remarquer qu'ils sont symptomatiques du problème de la réception du motif ascensionnel transéthérien: quand Platon utilise comme exemple le mythe de Ganymède, il développe les motifs liés aux pratiques pédérastiques du rapt du jeune garçon par Zeus, jamais celui de l'accès dans l'Olympe, encore moins celui du vol transéthérien. Si ces deux derniers motifs étaient apparus comme essentiels dans le mythe de Ganymède, si le mythe

---

[47] Pline *HN* XXXIV 79. Cf. aussi *Anth. Pal.* XII 221.
[48] E. K. Gazda, «Ganymede and the eagle. A marble group from Carthage», *Archaeology* 34.4 (1981), p. 56-60 montre qu'en sculpture, la représentation du groupe de Ganymède continue même après le bannissement officiel des dieux païens, ce qui démontre la persistance de l'intérêt pour la mythologie classique, en général, et pour le thème de Ganymède en particulier.
[49] Bruneau 1962: 195 et n. 2.
[50] Eur. *Cycl.* 582-586, voir aussi *Troy.* 845-846; Ar. *Paix* 11, 724; Luc. *Dial. deor.* IV. Pour le dossier des caricatures d'époque hellénistique et romaine relatives à Ganymède «éphèbe», voir Bruneau 1962: 202-210.
[51] Plat. *Phèdr.* 255c, *Lois* I 636c.

avait dû sa popularité au motif ascensionnel, on se serait attendu à en trouver des échos dans la tradition littéraire ou philosophique des siècles suivants. Or, on voit que tous les devanciers de Platon et Platon lui-même se taisent obstinément sur ce point. On n'a rencontré aucune allusion à ce problème alors que celui du ἵμερος, «le désir brûlant» comme le définit Platon, a connu sans fléchir la faveur de la tradition littéraire et iconographique d'époque archaïque. Ce ne sont que les échos de la pensée platonicienne et, en parallèle, la faveur dont jouira le thème du vol dans la tradition postplatonicienne qui mettront en vedette le motif du vol transéthérien de Ganymède, laissant à l'arrière-plan le thème de la poursuite amoureuse. Chez Philon, un Ganymède tout à fait allégorique sera utilisé pour représenter ni plus ni moins que le Logos[52], tandis que, dans l'art figuré, on le voit le corps dénudé de son manteau qu'emporte violemment le vent, les jambes en croix pour signifier sa libération de la pesanteur corporelle et son ascension vers le monde astral[53]. Le thème du «rapt» de Ganymède se voit remplacé désormais par celui de son «ravissement» qui, compte tenu des inflexions des motifs funéraires dans son iconographie (tel Ganymède donnant à boire de l'eau à l'aigle), se voit fondu dans le thème de l'ascension de l'âme vers le ciel[54]. Ces changements radicaux sont, hélas, trop tardifs.

Revenant au Ganymède d'époque archaïque, on peut conclure sur les motifs qui rendent son enlèvement unique même si, à travers cette analyse, nous avons croisé plusieurs autres figures de mortels enlevés par des dieux. Tous ces exemples, y compris celui de Ganymède, peuvent témoigner, au mieux, de l'existence d'une véritable famille de mortels kidnappés par les dieux et, en corollaire d'une tradition littéraire (et iconographique) liée au thème de l'enlèvement. Il y a, comme nous venons de le voir, plusieurs éléments récurrents :

i) les personnages qui font l'objet des rapts divins se recrutent parmi des gens à la fleur de l'âge, dont le principal attribut est la beauté, objet, en règle générale, du désir des dieux[55].

---

[52] Philon, *Quod Deus sit immutabilis* 155-158 et *De somniis* II 183 and 249. Voir le commentaire de J. Dillon, «Ganymede and the logos. Traces of a forgotten allegorization in Philo?», *StPhilon* 6 (1979-1980), p. 37-40, repris dans *ibid.*, *CQ* 31 (1981), p. 183-185.

[53] Dakaris 1954: 208 (cf. Bruneau 1962 : 200).

[54] F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942, p. 97, n. 2 et 3. À ce même sujet, voir l'article récent de Y. Turnheim, «Visual art as text: the rape of Ganymede», dans M. F. Santi (éd.), *Studi di archeologia in onore di Gustavo Traversari*, 2, Roma: G. Bretschneider, 2004 (= Archeologica; 141), p. 895-905.

[55] Phaéton, fils vaillant de Céphale, «le puissant humain, mais pareil aux dieux» - superlatifs génériques et non titres divins -, «était encore dans la fleur de sa glorieuse jeunesse, c'était encore un enfant tendre» quand Aphrodite l'enlèva (*Th.* 988-989). Tithon, la victime d'Éos, était «pareil à ceux qui ne meurent pas»

Grâce à leur appartenance à la catégorie des κοῦροι, tous sont susceptibles, chacun à sa manière, de faire l'objet de l'expérience du passage. Le transport par la voie de l'air vers des espaces périphériques, mais privilégiés comme le bord de l'Océan ou le but du monde, l'assure. Sur ce point, Ganymède ne se distingue pas, il est pareil à tous les autres.

ii) tous sont enlevés par un mouvement opéré soit par les dieux concernés, soit par des forces naturelles extrêmement violentes mises en œuvre par les dieux eux-mêmes (les bourrasques/les tourbillons, les Harpyes). Ganymède est enlevé par un tourbillon derrière lequel se cache la volonté de Zeus (ou de tous les dieux). Peut-on penser qu'il doive son destin exceptionnel au haut rang de son ravisseur parmi les autres dieux? On verra, dans les exemples suivants, que d'autres mortels à leur tour seront amenés dans l'Olympe sur la décision de Zeus, mais aucun d'eux n'y restera, à cause des fautes commises. C'est que ces derniers exemples appartiennent à une autre famille, mieux illustrée dans la tradition littéraire grecque, celle des criminels scélérats, des héros déchus et exclus de l'Olympe.

iii) les tableaux qui décrivent les enlèvements des mortels ne mentionnent que l'*incipit* de l'action, c'est-à-dire les mouvements de saisie et d'enlèvement dans l'air, à l'aide des verbes ἀναρπάζω ou ἀνερείπομαι, ce qui témoigne en effet de l'indifférence des actions divines par rapport aux circonstances spatio-temporelles: ici comme ailleurs, elles n'obéissent qu'à des exigences dramatiques. Du côté des mortels, aucun geste n'est mentionné. Bien au contraire, ils sont décrits en tant que victimes absolues, qui n'opposent aucune résistance - car, en effet, toute résistance est impossible - et qui, contre leur gré, se voient emportés et transportés par les dieux sans qu'ils contribuent d'aucune manière (humaine) au déplacement. Ganymède ne fait pas exception. On peut avancer l'hypothèse,

---

(*HhAphrod.* 219: ὑμετέρης γενεῆς ἐπιείκελον ἀθανάτοισιν). Aux filles de Pandaréos, plus qu'à tout autre femme, «Héra leur donna en present/ La grâce et la raison, la chaste Artémis la grandeur,/ Et Athéna leur enseigna l'adresse aux beaux ouvrages» (*Od.* XX 70-72); elle furent enlevées par les Harpyes justement alors qu'Aphrodite était montée «au sommet de l'Olympe/ Demander pour toutes les deux un hymen florissant/ À Zeus le grand Tonneur» (v. 73-75). Cyrène est une vierge chasseresse à l'époque où, jadis, Apollon la ravit et l'amena en Libye pour s'adonner à des douces amours (Pind. *Pyth.* IX 6). Iphigénie aussi était dans la fleur de sa jeunesse lorsqu'elle fut emmenée à Aulis, sous prétexte d'être mariée à Achille. Φαίδιμος υἱός se dit, en outre, de Glaucos (*Il.* VI 144), d'Hippothoos (*Il.* XVII 288), d'Hector (*Il.* XXI 98), d'Astéropée (*Il.* XXI 152), de Noémon (*Od.* II 386), de Néoptolème (*Od.* III 189), de Télémaque (*Od.* XIV 164, XV 2, XVI 308, XIX 31 et 368, XXII 141, XXIV 243 et 526), d'Amphinomos (*Od.* XVI 395, XVIII 413) et, à titre d'exception, de Dionysos, illustre fils de la mortelle Sémélè (*Th.* 941) et d'Apollon, illustre fils de Zeus (*HhHerm.* 328); θεοῖς ἐπιείκελον se dit, dans les poèmes homériques, uniquement d'Achille (*Il.* IX 485 et 494, XXII 279, XXIII 80, XXIV 486; *Od.* XXIV 36) ou, sous une forme similaire, ἐπιείκελον ἀθανάτοισι, le qualificatif est attribué aussi bien à Thésée (*Il.* I 265, Hés. *Boucl.* 182), à Akamas (*Il.* XI 60) ou à un autre kidnappé, Tithon (*HhAprod.* 219), même à Hélios (*HhHél.* (31) 7).

qu'on vérifiera par la suite, que les ascensions des mortels à travers l'éther ne doivent rien aux aptitudes locomotrices des humains en cause, ni aux qualités de l'espace traversé.
iv) tous les mortels enlevés par les dieux sont menés vers la destination voulue par le dieu ravisseur à travers l'air, après un déplacement «horizontal». Seul, Ganymède est emporté à travers l'éther[56]. La force cinétique déployée par l'agent du rapt est la même dans les deux cas. Il faut remarquer toutefois que les destinations vers lesquelles sont emportés les autres héros ne sont pas anodines, même si elles se trouvent quelque part sur la terre, le plus fréquemment vers ses confins plus ou moins fabuleux, et non en haut, dans l'espace ouranien ou dans l'Olympe. Il s'agit, en somme, d'espaces chargés de sens: temples et lieux sacrés (Phaéton, Iphigénie); réserves divines sur la terre (îles, grottes), pays lointains plus ou moins exotiques grâce aux connotations que la pensée grecque archaïque associe constamment au «lointain» (Hélène, Orithye), voire l'Hadès (Perséphone).

En bref, Ganymède ne se distingue en rien de cette véritable famille de mortels kidnappés, même s'il est conduit sur une route bien distincte de celle suivie par les autres. À partir du dossier archaïque de Ganymède, on ne peut ranger sa légende qu'à l'intérieur de la famille de mythèmes liés au thème des poursuites (en règle générale amoureuses, particulièrement pédérastiques) et des enlèvements des mortels par les dieux. C'est de cette veine que la tradition mythique liée à Ganymède s'est nourrie ou c'est cette même famille qu'elle a alimentée. Il n'y a aucune raison de supposer qu'en arrière-plan du mythe de Ganymède se soit développée une tradition liée aux ascensions des mortels à travers l'éther. Et cela d'autant plus quand, dans les sources littéraires d'époque archaïque, on ne trouve que Ganymède jouissant de ce privilège. Certes, on pourrait supposer qu'il y a eu d'autres exemples semblables qui ne se sont pas conservés, mais il est difficile de croire, à la lumière d'un seul exemple survivant, qu'une telle tradition ait existé. Paradoxalement, le récit de l'enlèvement de Ganymède a produit plusieurs versions, mais pas une tradition avec des cas analogues. Les auteurs plus tardifs ont retravaillé ce mythe, l'ont façonné et l'ont enrichi, ont supprimé certains éléments et en ont ajouté d'autres, mais on ne voit aucun récit parallèle, avec la moindre trace d'un trajet transéthérien, qui soit sorti du schéma de ce mythe. Il est donc difficile de croire que Parménide a pu prendre l'idée de voyage à travers l'éther à la littérature des enlèvements, remplie de toute une série de

---

[56] À la fin de l'*Iphigénie à Aulis*, l'héroïne est «enlevée au ciel» (v. 1607-1608: ἐγὼ παρών τε καὶ τὸ πρᾶγμ᾽ ὁρῶν λέγω· ἡ παῖς σαφῶς σοι πρὸς θεοὺς ἀφίπτατο), mais le passage est interpolé et il est difficile de le dater.

motifs récurrents, mais aucun susceptible d'inspirer une véritable littérature ascensionnelle, encore moins l'exemple unique de la montée de Ganymède dans l'Olympe.

V. 1. 2. L'ascension manquée de Bellérophon.

Bellérophon est l'un des exemples qui illustrent la catégorie des héros qui tentent de monter vers l'Olympe de leur propre initiative. Le récit de sa tentative apparaît pour la première fois chez Pindare, dans la *Septième Isthmique* (v. 43-48), comme exemple paradigmatique de l'échec auquel est voué tout essai de la part d'un mortel d'«atteindre la résidence où les Dieux siègent sur un sol d'airain» (v. 43-44): il éprouverait le sort de Bellérophon, que Pégase précipita sur la terre lorsqu'il prétendit pénétrer dans les célestes demeures et dans l'assemblée de Zeus. Le passage ne dit rien d'explicite sur la modalité dont Bellérophon a procédé pour s'élever vers le ciel.

Comment s'explique ce silence? Selon Luigi Lehnus, il pourrait s'expliquer par «l'amnésie sélective»[57] qui frappe fréquemment Pindare, attitude qui consiste à narrer certains épisodes (en l'occurrence les exploits de Bellérophon) pour en oublier d'autres qui font problème (la tentative de Bellérophon de gravir l'Olympe monté sur le dos de son cheval), en raison soit du silence que gardent les sources littéraires archaïques antérieures à Pindare à ce sujet, soit d'un arrêt gênant dans la geste des exploits héroïques qui ont assuré, jusque-là, la carrière brillante de Bellérophon. La première explication s'appuie sur le fait que, dès Homère et en dépit de la longue digression que l'*Iliade* assigne à son histoire (*Il.*VI 152-206), une profonde obscurité entoure la fin du héros. La digression homérique se termine en disant que Bellérophon «encourut la haine de tous les dieux et qu'il erra seul et amer par la plaine Aléienne, rongeant son cœur et fuyant la route des hommes», qu'ensuite il lui fut donné de voir Arès immolant son fils et Artémis tuant sa fille (*Il.* VI 200-205), sans fournir d'explication à l'hostilité des dieux[58], sans faire la moindre allusion à la tentative de Bellérophon, ni même mentionner Pégase. Le silence que garde Homère concernant le compagnon du héros est difficile à expliquer, alors que Pégase apparaît déjà avec ce titre chez Hésiode et qu'il apparaît tôt et constamment dans la tradition

---

[57] Cf. le commentaire de Luigi Lehnus aux *Olympiques* de Pindare (cf. Pindaro, *Olimpiche*. Traduzione, commento note e lettura critica di Luigi Lehnus, Milano, 1981, p. 208).

[58] Alors que l'*Iliade* se tait sur ce point, les scholies B à *Il*. VI 200 tentent d'offrir des explications, sans qu'aucune d'elles ne soit assurée: soit Bellérophon furieux de la perte de ses enfants (ce que l'*Iliade* indique, pourtant, comme fait postérieur au début de ses errances), ou bien les Solymes massacrés par Bellérophon étaient chers aux dieux.

iconographique, à partir même des premières décennies du VIIe s. av. J.-C.[59]. Selon Timothy Gantz, «il est vraisemblable qu'ici comme ailleurs, le poète de l'*Iliade* considère que certains éléments merveilleux sont incompatibles avec l'atmosphère héroïque qu'il souhaite créer, et qu'il jette le voile sur eux avec toute la discrétion possible»[60]. Compte tenu de l'absence totale du motif du cheval ailé dans l'ensemble des poèmes homériques, y compris dans la famille des coursiers des dieux, l'absence de toute mention du Pégase ailé de Bellérophon pourrait trouver ainsi une explication. En revanche, bien que Pégase apparaisse chez Hésiode aux côtés de Bellérophon qu'il assiste lors de son combat contre Chimère[61], ni ici ni ailleurs dans les fragments de la poésie lyrique archaïque, la chute du héros après sa tentative de monter au ciel n'est mentionnée. Si Pindare puisait dans cette tradition littéraire antérieure et, comme toujours, traitait le mythe à sa façon, sélective donc, soit il n'avait trouvé aucune donnée pour brosser l'épisode de l'ascension - ce qui validerait notre hypothèse de l'absence d'une véritable littérature ascensionnelle transéthérienne en amont du *Proème* de Parménide - , soit son silence à cet égard est d'autre nature. D'après André Hurst, il pourrait s'agir bel et bien d'un abrègement de nature narratologique, défini comme l'un des «moyens de presser le *tempo* du récit ou de renoncer à une thématique faute de temps pour en aborder une autre»[62]. Si l'on insiste, cependant, sur l'attitude (pour le moins) réservée de Pindare, c'est parce que, à une seconde occasion où Bellérophon est le héros de l'un de ses poèmes, à savoir de la *Treizième Olympique* (v. 63-92), il nous renseigne en détail sur les circonstances dans lesquelles le héros avait obtenu Pégase, sur son combat contre la Chimère, les Amazones, les Solymes, mais précisément alors qu'on s'attendait à apprendre la suite de ces exploits, on se heurte à un silence encore plus visible, marqué par le poète lui-même en ces termes: «Je veux taire son trépas: sur l'Olympe, les antiques écuries de Zeus s'ouvrirent à Pégase» (v. 91-92). S'agit-il d'un silence destiné à obtenir un effet de syncope, moyen auquel Pindare fait fréquemment appel sans indiquer à l'auditoire son intention de faire silence[63], ou bien d'une attitude éthique issue d'un interdit religieux, ce qui me semble une hypothèse vraisemblable à la lumière d'une lecture plus

---

[59] On se réfère ici seulement aux représentations iconographiques où Pégase apparaît en compagnie de Bellérophon puisque, en dehors de ce dossier particulier, le cheval ailé était constamment présent sur les intailles dès l'époque mycénienne, sur les frises d'animaux de la céramique, les plats de bronze et les armements (cf. C. Lochin, *LIMC su*. Pégase, p. 229).
[60] Gantz 2004: 559. Sur ce même point, voir aussi les commentaires de J. Griffin, «The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer», *JHS* 97 (1977), p. 121-132.
[61] Hés. *Th.* 319-325; *Cat.* fr. 69.106-111 (Most).
[62] Hurst 1984:185.
[63] *Ibid.*

attentive, en miroir, du passage de la *Septième Isthmique*, où la chute de Bellérophon fait l'objet d'une courte leçon de morale pindarique. Rappelons que le poète se sert en effet de l'exemple paradigmatique de Bellérophon pour illustrer dans quelle mesure «nous sommes tous également sujets aux rigueurs du trépas, et tous également nous ignorons l'heure où doit cesser notre destinée»; en conséquence, «en vain l'homme aspirerait-il à de plus hautes destinées» et, en particulier, «en vain tenterait-il de s'élever jusqu'aux parvis d'airain qu'habitent les Immortels». Ces propos à allure gnomique arrivent à leur pleine expression par le jeu poétique des oppositions d'ordre spatial: le couple βραχύς/μακρός ne constitue pas simplement une opposition en termes de quantification, mais décrit plutôt une modalité et renvoie au binôme loin/près[64], mettant ainsi en valeur la futilité de l'entreprise de celui qui vise les lointains divins. Il en va de même pour l'opposition entre l'*amertume* qui suit la *douceur* des jouissances que réprouve la raison. L'assertion que le Ciel ne peut être gagné par les humains implique à la fois les limites humaines et le potentiel humain. Les mortels peuvent désirer, voire obtenir ce qu'implique μακρός, mais par rapport aux dieux ils sont inévitablement βραχύς. Par une sorte de *ratio* héraclitéenne, l'homme incorpore en lui-même les deux extrêmes de la polarité. Par suite de cette tension dialectique, toute ambition démesurée attire avec soi le revers ou la contrepartie. Ainsi, le désir outré de Bellérophon de transgresser les limites et d'accéder au pallier réservé aux dieux finit dans une déplorable déchéance. On assiste au renversement de la montée (vers le ciel) en chute (sur la terre), opération transcrite à l'aide des verbes de sens opposé ἔρρω/ἔρχομαι[65].

À la différence des dieux déchus et jetés de l'Olympe par Zeus lui-même, l'agent du renversement de Bellérophon est son cheval ailé, Pégase. C'est un personnage à part entière. À travers toute la tradition archaïque, Pégase développe sa propre histoire qui lui assure un rôle de premier plan dans la geste de son maître. D'abord, il bénéficie d'une ascendance divine, en tant que fils de Poséidon, et naît dans des circonstances merveilleuses, au cœur d'une réserve divine aux confins occidentaux du monde, au bord de

---

[64] Cette antithèse a été notée, mais non traitée en détail par P. A. Bernardini, «Linguaggio e programma poetico in Pindaro», *QUCC* 4 (1967), p. 80-97 et C. O. Pavese, «Semantematica della poesia corale greca», *Belfagor* 23(1968), p. 389-430 (spéc. 398-402). Une analyse plus détaillée est fournie par Hubbard 1985: 29-34, qui estime que l'opposition entre βραχύς et μακρός est à tel point spécifique du style pindarique que le poète ne peut employer aucun d'eux sans impliquer l'autre et, ainsi, évoquer l'antithèse.

[65] L'idée de récompense pour la vertu et de punition ou châtiment pour le crime ou la faute est une constante dans la pensée grecque. Elle vient de loin. Voir, par exemple, *Il.* III. 278 et XIX 259; Pind. fr. 130 Race; Anaximandre, fr. 12 B 1 D.-K.; Emp. fr. 31 B 139 D.-K., etc.

l'Océan, sortant du cou de Méduse décapitée, avec son frère jumeau, Chrysaor, ou seul[66]. Les données qui entourent sa naissance le dotent d'emblée d'une énergie surnaturelle, d'essence divine, traduite en force qui déborde et affecte la forme du jaillissement. En effet, l'une de ses images devenues canoniques dans la littérature et l'art grec le montre faisant jaillir plusieurs sources de son sabot frappant la terre[67]. En plus de ses affinités avec l'eau, Pégase maîtrise parfaitement le vol dans l'air au moyen de ses ailes[68], également le vol à travers l'éther, car c'est lui qui apporte à Zeus le tonnerre et l'éclair[69], c'est lui aussi qui est attelé au char de Zeus ou d'Éos[70]. Non seulement il partage les qualités divines pour ce qui est de la vélocité et de la force, Pégase partage leur monde à eux: c'est vers l'Olympe qu'il s'envole après sa naissance, là où il habite la demeure de Zeus, c'est dans l'Olympe aussi, dans les étables de Zeus, qu'il retourne dès que sa mission auprès de Bellérophon s'achève[71]. Un cheval ailé si prodigieux sera offert à Bellérophon, héros privilégié à son tour grâce à son ascendance, à sa beauté et à son grand courage, dons des dieux[72], à l'assistance que ceux-ci lui prêtent lors de ses exploits. Certaines sources littéraires nous font comprendre que Bellérophon est lui aussi le fils de Poséidon[73] qui, pour cette raison,

---

[66] Avec Chrysaor: Hés. *Th.* 278-283; Pind. *Ol.* XIII 63-64; Apoll. *Bibl.* II [42] 4. 2. 9; Ov. *Mét.* IV 786; Hyg. *Fab.* 151 et *Astr.* II 18. 1. Seul: Ov. *Fast.* III 450-452, *Mét.* V 269; *Myth. Vat*. II 131. Pour les documents iconographiques représentant la naissance de Pégase (avec ou sans Chrysaor), voir *LIMC su.* Gorgo, Gorgones nos. 268, 309-311, 319-322, 325-327. En raison de l'origine orientale de son image, Pégase a été constamment assimilé au soleil, jusqu'à la fin de l'époque romaine. La thèse de son symbolisme solaire a été exposée en détail par L. Malten, «Bellerophontes», *JDAI* 40 (1925), p. 121-160.

[67] Sources littéraires: Arat. *Phén*. 216-224; Paus. IX 31. 3 (au sujet de la la source Hippocrène qui, selon l'A, se trouve en Béotie, non loin de l'Hélicon; Hésiode, *Th.* 6, n'avait fait que nommer la fontaine du Cheval sur l'Hélicone, sans rien ajouter au sujet de Pégase; Pind. *Ol*. XIII 60 rappelle la rencontre de Pégase et de Bellérophon auprès de la fontaine Pirène, à Corinthe) et II 31. 9 (où l'A. mentionne une légende parallèle pour un site en Argolide); Strab. VII 6. 21; Virg. *Georg.* I 12, qui reprend les données d'un récit grec attesté en Thessalie – il s'agit en effet de l'adaptation à Neptune/ Poséidon comme dieu des eaux d'un mythe plus ancien concernant Poséidon en tant que dieu chthonien, cf. Wagner 2005: 274, n. 3; Ov. *Fast.* III 456, *Mét.* V 250-268; Hyg. *Astr.* II 81, 1; Solin, VII 22-23; Stat. *Théb.* IV 59; *Myt. Vat*. I 130 et II 112. Sources iconographiques: voir *LIMC su*., nos. 70-71, l'un datant du Ier, l'autre du IVe apr. J.-C.

[68] Pégase volant est une figure courante sur les documents iconographiques, à partir du 3e quart du VIe s. av. J.-C., cf. *LIMC su.* nos. 34-41.

[69] Hés. *Th.* 286; Eur. fr. 312 (Kannicht).

[70] Ar. *Paix* 723, Eur. fr. 312 (Kannicht), respectivement Lyc. *Al.* 16, Asclép. Trag. *FGrH* 12F13.

[71] Hés. *Th.* 285, respectivement Pind. *Ol.* XIII 90. Sur les vases, Pégase est représenté parfois en compagnie des dieux: sur une amphore datant de 530-525 av. J.-C., Pégase est face à un homme barbu assis (Poséidon, Zeus ou Iobatès?), cf. *LIMC su.* Pegasos, no. 1; sur trois vases datant de la deuxième moitié du IVe s. av., Pégase semble participer à la Gigantomachie (cf. *LIMC su*., nos. 81-83), soit en traînant le char d'une divinité féminine, soit seul, soit monté par Poséidon, ainsi qu'il apparaît sur deux vases des environs de 570-550 av. J.-C. (cf. *LIMC su*., nos. 90-91); sur deux autres, il apparaît comme compagnon de Poséidon, même dans le contexte d'une dispute entre celui-ci et Athéna (cf. *LIMC su*., nos. 84-85), ou, sur une oenochoé béotienne à f. n. du début du Ve s., il est figuré au galop devant Éros (ou Boréade?), cf. *LIMC su*., no. 86.

[72] *Il.* VI 156-157.

[73] Hés. *Cat*. fr. 69.105-107 (Most); Pind. *Ol.* XIII 63-92; Schol. T *Il.* VI 191

lui offre Pégase avant le combat contre Chimère[74]. D'après Pindare, le héros avait obtenu le prodigieux cheval ailé à la suite d'une apparition en personne d'Athéna pendant qu'il dormait dans l'un de ses sanctuaires (ἀνὰ βωμῷ θεᾶς, *Ol.* XIII 75)[75]: à cette occasion, la déesse lui avait donné une bride qui lui permettrait d'attraper et de dompter Pégase. Ce don s'accorde avec ce que rapportait l'*Iliade* au sujet des relations privilégiées de Bellérophon avec les dieux qui le conduisirent jusqu'en Lycie, lieu de ses exploits, ensuite l'assistèrent lors de ses travaux en lui envoyant des présages (ou prodiges?)[76]. La visite nocturne d'Athéna au chevet de Bellérophon, dans l'espace sacré qu'est son autel, le don qu'elle lui fait mettent mieux en évidence le rapport étroit qui s'installe désormais entre la force sauvage, d'essence divine, du cheval ailé descendant de Poséidon et son nouveau maître, celui qui le dompte à l'aide d'un instrument d'origine divine[77]. La *Treizième Olympique* de Pindare développe cette scène sur une vingtaine de vers, tandis que les représentations iconographiques insistent particulièrement sur l'épisode de la capture de Pégase[78] et sur l'objet qui l'assure, les brides, ce qui nous amène à penser qu'on a là le point essentiel du récit de Pindare. Rappelons-le en bref:

Le moment où Athéna vient à l'aide de Bellérophon est tout à fait propice dans la mesure où il «brûlait du désir de dompter Pégase», mais «ses efforts furent inutiles jusqu'au moment où la chaste Pallas lui apporta un frein enrichi de rênes d'or» (v.63-65): l'intervention divine arrive quand le désir du héros est suffisamment mûri; l'or des brides (χρυσάμπυκα) trahit son origine divine; la déesse intervient en rêve, mais à ses mots, Bellérophon réagit immédiatement, son rêve cède à l'état réel (v. 94: Παλλὰς ἤνεγκ', ἐξ ὀνείρου δ' αὐτίκα); le message divin se résume à indiquer au héros ce qu'il a à faire par la suite et la déesse disparaît; Bellérophon passe aussitôt à l'action: il se dressa d'un bond,

---

[74] Hés. *Cat.*, fr. 69.108-111 (Most).
[75] Pind. *Ol.* XIII 64-90.
[76] *Il.* VI 171: Bellérophon se déplace sous la conduite indéfectible des dieux: αὐτὰρ ὁ βῆ Λυκίηνδε θεῶν ὑπ' ἀμύμονι πομπῆι; VI 183: présages ou prodiges envoyés par les dieux: θεῶν τεράεσσι.
[77] L'importance de la bride ressort mieux si l'on relie le mythe de Pégase à d'autres mythes concernant des chevaux divins dont le trait principal est que leur mâchoire inférieure est en bois, une allusion à leur caractère indomptable (cf. Wagner 2005: 280).
[78] Les documents les plus anciens sont étrusques, datant des VIe-Ve s. av. J.-C. (cf. *LIMC su.*, nos. 120-121): ils montrent Bellérophon mettant le mors à Pégase cabré. Des documents grecs conservent les fragments d'un cratère apulien à f. r. datant de 360-350 av., où Pégase volant au-dessus d'un édifice est tenu en longe par Bellérophon (*LIMC su.*, no. 118), et un relief de marbre de Rome des IIIe-IIe s. av., où Bellérophon maintient au sol, du genou gauche, la croupe de Pégase cabré et lui saisit l'aile de la main droite (cf. *LIMC su.*, no. 119). Plus riche s'avère le répertoire d'époque romaine consacré au thème de la capture, surtout en bas-relief (voir *LIMC su.*, nos. 122-137); Athéna apparaît une seule fois (no. 123).

s'empara de l'objet divin (v. 73: Παρκείμενον δὲ συλλαβὼν τέρας), consulte le devin, immole un taureau blanc à Poséidon, élève un autel à Athéna. Tous les détails de la scène respectent les données préliminaires de toute entreprise héroïque, toutes étant soumises aux exigences narratives centrées sur ces *là et alors* névralgiques où le désir du héros et l'intervention divine se rejoignent. Pendant tous les exploits de Bellérophon domine le vocabulaire de l'allégresse, signe qu'il était à l'écoute des dieux, signe aussi de sa détermination à plier Pégase et à accomplir ses tâches. Pindare prend toutefois le temps de lancer un apophtegme voué à «comparer l'incomparable» et à souligner que, par rapport à la θεῶν δύναμις, les entreprises humaines demeurent de l'ordre du βραχύς: «C'est ainsi que la puissance des dieux rend facile ce que les mortels jureraient être impossible et désespéreraient même d'exécuter jamais» (v. 82-83). Le talisman hippique en sa main, Bellérophon saisit le cheval ailé et, «tel un breuvage calmant, le frein dont il presse sa bouche modère sa fougue impétueuse» (v. 84-85). La procédure «externaliste» qu'utilise Bellérophon pour dompter le cheval correspond à la nature d'objet «extérieur» du dompte-cœur d'or, en fait un outil technique que les dieux ont mis dans la main du héros. Pégase répond promptement et se soumet à la volonté de son maître humain. Monté sur son dos, Bellérophon sera transporté avec lui en vol transéthérien (v. 88: αἰθέρος ψυχρῶν ἀπὸ κόλπων ἐρήμου), vers les confins du monde, où il remportera de brillants succès sur les Amazones, la Chimère, les Solymes.

C'est là que Pindare interrompt abruptement le flux du récit, annonçant qu'il se tait sur la mort de Bellérophon: il nous rapporte que Pégase retourne dans les écuries olympiennes de Zeus. La *Septième Isthmique* n'éclaire pas davantage le contexte de la mort du héros, s'il s'agit bien de mort, mais insiste, d'une part, sur l'orgueil excessif et sur la folle entreprise de Bellérophon (ἔρχομαι ἐς οὐρανοῦ), d'autre part, sur la riposte prompte, sans détour et surtout sans retour de Pégase (ἔρρω). En dépit de la brièveté du récit, parfois de son obscurité voulue, Pindare offre une magistrale leçon d'éthique, que nous tenterons de considérer ici. La vanité démesurée de Bellérophon est visible dans sa manière de recevoir le don d'Athéna. Le héros pèche en ce qu'il ne comprend pas que ce qui ne lui a pas été donné par sa naissance – à savoir, le statut divin – ne peut lui être offert

par la suite, car la divinité ne peut pas se transférer de manière «externaliste»[79]. Bellérophon ne peut jouir des dons des dieux qu'en tant que mortel. Même à l'occasion du don du Pégase ailé, les brides sont offertes à Bellérophon pour qu'il le maîtrise, non qu'il se l'approprie, ni qu'il pénètre grâce à lui dans un lieu qui lui reste à jamais interdit, ni qu'il accède ainsi à un statut qui ne peut s'acquérir: en témoigne le fait qu'après la précipitation du héros sur la terre, son cheval divin fait demi-tour et suit sa route ascensionnelle en sens opposé, en retournant chez lui, dans l'Olympe. Même au prix de ses beaux exploits Bellérophon ne peut pas obtenir autre chose qu'un statut héroïque, ce qu'il obtient, en effet, vu qu'il est honoré en tant que tel à Corinthe et à Tlos, près de sa tombe[80]. Hubbard conclut sur la leçon de morale pindarique en ces termes: «But desire (the impetus to make present the absent, to render near the far) cannot extend itself unchecked. All desire is inevitably caught up in a complex self-cancelling tension of cathexis and repression, transcendence and limitation»[81]. On revient ainsi à la dialectique entre *près* et *loin*, βραχύς/μακρός, chère à Pindare, aussi à la dialectique des voyages héroïques dans la pensée grecque archaïque. Nous venons de voir que, monté sur le dos du cheval ailé, Bellérophon peut traverser l'espace en toute direction, même à travers l'éther, jusqu'aux confins du monde, car cette quête dans et à travers l'espace est le moyen poétique qui permet de «spatialiser» ou de donner expression (spatiale) à ses désirs. Les exploits successifs de Bellérophon ne font qu'entraîner une suite de points spatiaux névralgiques et de moments forts. De la même manière, les étapes de ses cheminements ne font que faire osciller l'espace entre *loin* et *près*, entre possible et impossible, limitation et transcendance. Chez Pindare, tout espace qui assure la médiation entre les termes de tels couples d'oppositions, particulièrement les espaces des confins, sont essentiellement ambivalents: ils permettent le passage, mais, en même temps, confirment et consacrent les limites ontologiques[82]. Enhardi par ses victoires successives, donc par ses transgressions successives, Bellérophon tente en fin de compte de

---

[79] Nous venons de voir dans le chapitre consacré à l'analyse du symbolisme de la rosée que, tandis que les nouveaux-nés divins, tel Apollon, manifestent l'acquis de leur divinité immédiatement après l'absorption de la nourriture divine, comme conséquence donc du passage des qualités divines potentielles à l'état actuel, dans les cas des nourrissons royaux, la rosée, substance aussi d'essence divine, a le même effet, mais elle n'assure pas le statut d'immortalité.

[80] Paus. II 2. 4, respectivement Quint. Smyrn. X 162-163.

[81] Voir à ce sujet, T. K. Hubbard, «Pegasus' bridle and the Poetics of Pindar's *Thirteenth Olympian*», *HSPh* 90 (1986), p. 27-48; H. Boeke, *The Value of Victory in Pindar's Odes. Gnomai, Cosmology, and the Role of the Poet*, Leiden- Boston: Brill, 2007 (= *Mnemosyne Supplementa*, 285), chap. III.

[82] Voir, en ce sens, quelques exemples extraits des poèmes pindariques: *Ol.* I 113; *Pyth.* X 28; *Ném.* III 22; *Isth.* IV 11 ou VI 13 (nous y reviendrons dans les chapitres suivants). Voir, à ce même sujet, R. F. Renehan, «Conscious Ambiguities in Pindar and Bacchylides», *GRBS* 19 (1969), p. 217-228.

franchir ce qui *a priori* ne peut pas être franchi. C'est cette dernière tentative qui dévoile la tension dialectique entre poursuite et restriction, entre le désir de franchir des limites (spatiales, *i. e.* ontologiques) et les restrictions immanentes au statut de mortel. Bellérophon pèche alors qu'il transfère la dialectique du cheminement terrestre sur l'axe vertical. Certes, ainsi que nous l'apprend la dialectique du voyage grec dès l'*Odyssée* homérique, le «chez soi» ne peut se gagner qu'au prix du franchissement du «loin». Bellérophon pèche alors qu'il projette ce «loin » en haut et quand il confond abusivement le «chez soi» avec la condition d'Immortel qu'il souhaite obtenir. Ce n'est pas par hasard si celui qui précipite Bellérophon, c'est son cheval divin. Comment affirmer sa mortalité d'une façon plus exemplaire qu'en le faisant mourir sous les coups d'un dieu ou d'un agent divin? La conscience des limites des mortels n'est possible qu'alors qu'elles sont apposées aux mythes de l'immortalité (et vice versa). Contre Bellérophon et à l'encontre de son désir excessif, il fallait faire agir un être divin doué d'immortalité pour que la leçon de morale pindarique atteigne son but. Cette leçon n'est pas celle que donnera Parménide, dans son *Proème*. L'ascension manquée de Bellérophon met en lumière la dialectique entre transgression et limites dont la pensée grecque archaïque est remplie. Tout acte démesuré nuit en effet à l'état d'équilibre fixé dans le monde par le règne olympien. C'est pour cela que tout acte démesuré est immédiatement et incontournablement réprimé par les dieux. Bellérophon n'a plus qu'à errer sur la terre à laquelle il est condamné par sa condition de mortel. Plus que cela, son châtiment s'étend à sa descendance et il sera contraint de voir de ses yeux la mort de ses propres enfants. C'est, en effet, la terrible leçon réservée par la pensée grecque religieuse aux héros déchus.

Les faibles informations qu'on peut tirer des quelques passages de la littérature archaïque sur la montée manquée de Bellérophon vers le ciel sont complétées par des développements qu'apportent les Tragiques, ce qui témoigne de l'intérêt qu'avait suscité la geste héroïque de Bellérophon, mais pas forcément de celui que le thème de son ascension dans l'Olympe aurait pu susciter. L'une des pièces perdues d'Euripide, *Bellérophon*, avait pour sujet la tentative manquée du héros pour atteindre l'Olympe et, d'après les quelques petites lignes conservés, on peut supposer que l'auteur avait puisé dans le récit pindarique. Cependant, il semble que la variante tragique avait adouci la culpabilité du héros, en invoquant des circonstances atténuantes: Bellérophon était présenté comme une victime inconsolable après la mort de Sthénébée, ce qui lui donnait l'occasion de se lamenter

longuement sur l'absence de toute justice dans le monde[83]; cette fois, la compassion d'un Pégase plus «flexible» fut éveillée par les prières de son maître humain et il accepta de l'aider lorsqu'il voulut chevaucher jusqu'à l'Olympe[84], mais, dans des circonstances qui nous restent inconnues, Bellérophon n'échappa pas à la chute puisque, à la fin de la pièce, il était amené sur la scène, infirme, pour déplorer ses maux et pour philosopher sur ses anciens moments de bonheur[85]. C'est sur ce canevas, le plus vraisemblablement, que se tisseront les versions plus tardives de l'histoire de Bellérophon. Asclépiade rapporte une version qui rappelle pourtant la leçon pindarique dans la mesure où elle montre Bellérophon projetant sa chevauchée vers l'Olympe après les victoires successives qu'il avait remportées et qui ont eu sur lui un effet enivrant. Cette fois, Pégase participe de bon cœur à la folle entreprise et c'est sur lui que Zeus courroucé agit pour faire échouer leur tentative, à l'aide d'un taon[86]. Hygin expliquera la chute et la mort de Bellérophon par l'effroi dont il fut saisi en regardant en bas, s'écartant ainsi de la version d'Asclépiade qui, comme Homère, peint la déplorable tristesse de Bellérophon infirme et errant.

Quelles que soient les circonstances de la chute de Bellérophon, les sources littéraires sont unanimes à reconnaître sa tentative manquée pour atteindre l'Olympe[87]. En atténuant sa faute, la version d'Euripide déplace l'attention vers le plan psychologique et dès lors le problème religieux, à la fois ontologique et spatial, disparaît. Entre le *lamento* qui précède sa chevauchée et celui qui suit sa chute, les problèmes que soulève l'ascension proprement dite sont complètement négligés. De même que le récit de Ganymède était annexé par la famille des mythes d'enlèvement, de même celui de Bellérophon rejoignait le riche réseau mythique associé aux héros déchus, dont nous verrons quelques exemples: Ixion, Endymion et Tantale, ensuite Dédale et Icare[88]. Il est clair que, dans tous ces mythes

---

[83] Eur. fr. 286 (Kannicht).
[84] Eur. fr. 309 (Kannicht), avec le commentaire de Plutarque lorsqu'il cite ce vers (*Mor.* 807e).
[85] Eur. fr. 311 (Kannicht). Élien, *NA* V 34, qui cite ce fragment, estime que le vieillard Bellérophon était alors au seuil de la mort.
[86] Asclép. *FGrH* 12 F 13. De même: schol. *Ol.* XIII 30c; schol. Lyc. *Al.* 17.
[87] Malheureusement, le dossier iconographique associé à la figure de Bellérophon ne procure aucune représentation assurée de l'épisode de la chute de Bellérophon. Seul, un pythos crétois à relief d'Arkadè (vers 675 av. J.-C., = *LIMC su.* Pegasus, no. 241) pourrait illustrer le thème, avec un homme tombant d'un cheval ailé, les membres antérieurs pliés, mais Pierre Demargne, *RA* (1972), p. 35-46, exprime bien des réserves envers une telle interprétation. S'ajoute un relief en terre cuite sur une lampe datant du Ier s. apr. J.-C., pas plus assuré (cf. *LIMC su.* no. 134).
[88] Assurément, bien d'autres récits de voyages éthériens/ aériens mériteraient une étude détaillée: celui de Dédale et d'Icare, que nous traitons dans l'***Appendice* VIII**, celui de Phaéton dans son char solaire où, comme dans le mythe d'Icare, tout se joue autour de la juste mesure, de distances à respecter et d'écarts à maintenir, sans apporter toutefois de données essentielles au sujet qui nous occupe ici.

liés à l'ascension vers le ciel ou, comme on le verra, à la chute du haut du ciel sur la terre, l'esprit des rhapsodes, des imagiers et du public d'époque archaïque était préoccupé par beaucoup de questions religieuses, éthiques, psychologiques, en dehors du motif ascensionnel ou, plus largement, celui des déplacements à travers l'éther (ou dans les airs). Celui-ci, pourtant, n'est pas là pour donner de l'éclat au discours mythique, il sert à déclencher le conflit, noyau des problèmes des mythes en question. En corollaire, l'espace éthérien y est présent comme scène (avec des circonstances bien déterminées) à l'ascension et surtout à la chute des héros. Il devient difficile alors d'accepter qu'à l'arrière-plan des mythes racontant des montées (réussies ou manquées), une véritable littérature consacrée à l'ascension des mortels vers le ciel ait pu se développer.

V. 1. 3. Les chutes des mortels du ciel : Ixion, Endymion, Tantale.

L'un des héros mythiques qui a eu le privilège de monter dans l'Olympe, bien que ce séjour fût bref, est Ixion. D'après la *Deuxième Pythique* de Pindare[89], Ixion fut jadis «favorablement accueilli chez les dieux», apparemment sur l'Olympe, où il «avait obtenu une douce existence» (v. 25-26), ce qui est très surprenant vu qu'on a affaire, ici, à un mortel accusé du meurtre d'un parent. D'après les scholies à la *Deuxième Pythique*, Ixion avait attiré chez lui son beau-père, Déionée, et l'avait fait tomber dans une fosse remplie de feu; à la suite de cet homicide, il aurait été frappé de folie[90]; n'ayant trouvé ni mortel ni dieu qui consentît à le purifier de cette souillure, il s'était adressé à Zeus qui, ayant pitié de lui, procéda à la purification, ensuite il le fit monter jusqu'au ciel (εἰς οὐρανὸν) où Ixion put s'asseoir au foyer des dieux[91]. Cette intervention salutaire de Zeus se trouve confirmée,

---

[89] Pind. *Pyth.* II 25-48.

[90] Phéréc. *FGrH* 3 F 51. Sur les documents figurés, on voit Zeus brandissant une pierre contre une Érinye qui s'enroule autour du corps d'Ixion (suppliant, tombé proie à la folie) et lui mord l'épaule (cf. *LIMC su.* Ixion, no. 27).

[91] Schol. *Pyth.* II 40b (Drachmann). Diodore de Sicile IV 69. 3-4 raconte à peu près la même histoire, seul, le nom de Déionée, très controversé, diffère (à ce sujet, voir Gantz 2004: 1263 et *id.*, «Pindar's *Second Pythian*. The myth of Ixion», *Hermes* 106 (1978), p. 14-26, en spéc. 21-26). On entrevoit quelques données du récit dans certains fragments d'une trilogie d'Eschyle (fr. 184, 186 et 186a Radt), qui comprenait, entre autres pièces, *Ixion* (de laquelle rien n'a été conservé) et les *Perrhaibides*. Cette trilogie tire peut-être sa matière de la *Deuxième Pythique*, bien qu'on ignore si elle est antérieure ou postérieure au poème pindarique (composé le plus probablement entre 480 et 460 av. J.-C.). Tandis que dans les fragments conservés des *Perrhaibides*, on trouve des allusions au conflit qui avait opposé Déionée et Ixion, puis à la perte dans des terribles conditions du beau-père, d'*Ixion* on peut conjecturer qu'elle avait pour sujet la purification d'Ixion sur l'Olympe et sa passion pour Héra. D'un *Ixion* perdu d'Euripide, on ne sait qu'il évoquait le supplice de la

en quelque sorte, par un passage des *Euménides* d'Eschyle dans lequel Apollon nie que Zeus ait commis une erreur en écoutant les supplications d'Ixion, le premier meurtrier[92]. Malheureusement, à l'exception des scholies aux vers pindariques cités, aucune source ne nous dit comment Ixion parvint dans l'Olympe: Pindare insiste sur l'installation d'Ixion parmi les Immortels, sans mentionner du tout le bon accueil réservé par Zeus et encore moins l'ascension du suppliant vers le ciel; les scholies au vers 1185 des *Phéniciennes* d'Euripide et les *Euménides* d'Eschyle disent un mot sur la purification d'Ixion par Zeus et sur le don d'immortalité, mais rien de plus sur le sujet qui nous occupe; des scholies à l'*Odyssée*[93] mentionnent à leur tour que le héros partagea avec les dieux le nectar et l'ambroisie, ce qui explique son immortalité et, en même temps, la nature du supplice auquel il sera soumis après sa déchéance, en fait un ballottement perpétuel, mais pas la mort; Diodore, quant à lui, parle en terme de «réhabilitation» d'Ixion aidé de Zeus, sans développer, lui-même, le thème qu'il doit à la tradition mythique.

En revanche, tous les récits qui racontent l'histoire d'Ixion s'intéressent surtout à ses «exploits» dans l'Olympe, érotiques en particulier, et à sa tentative tragique de séduction d'Héra[94]. Par suite du piège tendu par Zeus, à savoir le doux fantôme ressemblant en apparence à Héra qu'il façonna et que le pauvre Ixion, se méprenant, caressa, la «douce existence» d'Ixion fut brutalement interrompue. La punition administrée sur l'ordre des dieux fut extrêmement sévère: Ixion fut attaché à une roue ailée, les quatre membres écartelés sur les quatre rayons; celle-ci était censée tourner sans cesse, dans le ciel (l'éther) et/ou dans l'air, voire dans le Tartare[95]; ainsi installé, il fut envoyé, partout et à jamais, dire

---

roue et, pire encore, de l'*Ixion* de Sophocle on ne connaît que le titre (cf. B. Merritt, *Hesperia* 7 (1938), p. 116-118). Voir, en plus, schol. Ap. Rhod. *Arg.* III 62; Hyg. *Fab.* 33; Luc. *Dial. deor.* 6.

[92] Esch. *Eum.* 717-718. Des scholies à l'*Odyssée* (*ad* XXI 303) font même d'Ixion le fils de Zeus.

[93] Schol. *Od.* XXI 303.

[94] Au contraire, dans l'*Iliade* XIV 317-318, c'est Zeus qui s'unit à l'épouse d'Ixion, dont Homère ne mentionne pas le nom, engendrant ainsi Peirithoos. Une telle inversion de données n'est pas étrangère aux réseaux mythiques et pourrait confirmer l'hypothèse selon laquelle l'épisode raconté par Pindare serait de sa propre invention.

[95] Pind. *Pyth.* II 22 (dans l'air); Soph. *Phil.* 678 et Eur. *Phén.* 1185 ne mentionnent que la roue qui tourne sans cesse et la position pénible d'Ixion, sans aucune référence ni aux ailes de la roue, ni au milieu de son déplacement, alors que les scholies au vers 1185 des *Phéniciennes* nous rapportent qu'Ixion fut expédié dans le Tartare et que sa roue était enflammée; Apollod. *Épit.* I 20 («Zeus l'attacha à une roue, qui, sans aucune cesse, le fit tourner dans le ciel au gré du vent»). À partir d'Ap. Rhod. *Arg.* III 62-63, le lieu du supplice d'Ixion est placé dans le monde infernal, bien que, au chant XI de l'*Odyssée*, Ixion ne figure pas parmi les grands pécheurs qu'aperçoit Ulysse: Apollonios de Rhodes mentionne, en outre, les chaînes de bronze qui lient Ixion; Virg. *Géorg.* III 37-39 et IV 484 précise que des serpents sont attachés à la roue alors que, dans l'*Én*. VI 601, il le confond avec le châtiment administré à Tantale; Lact. Plac., Stat. *Théb*. IV 539 et *Myth. Vat*. II 106 ajoutent que Zeus aurait frappé Ixion de sa foudre avant qu'il ne fût attaché à la roue tournoyant sur le flanc d'une colline.

aux mortels: «Honorez votre bienfaiteur par le doux tribut de la gratitude», ainsi que nous l'apprend la *Deuxième Pythique* de Pindare (v. 24), dont le but est clairement «didactique et moralisateur», en accord avec le thème de sa première triade, à savoir le devoir de la reconnaissance envers les dieux. De plus, et lié au meurtre commis par Ixion, sa punition s'exerce aussi sur sa descendance: de son union avec la Nuée et sans le concours des Grâces, naquit un fils monstrueux, «en horreur tant aux dieux qu'aux hommes», appelé Centaure; au pied du Pélion, celui-ci s'unit aux cavales de Magnésie, et de lui sortirent des progénitures prodigieuses, semblable à leurs deux parents, par ses membres inférieurs à sa mère, par le haut du corps à son père[96].

Le dossier iconographique relatif à la figure d'Ixion ne relate pas non plus l'épisode de son châtiment, alors que la roue à laquelle il est attaché est ailée et occupe tout le champ pictural ou son registre supérieur, tandis que des personnages (anonymes ou non) regardent d'en bas, les images figurées renvoient peut-être au ciel comme cadre scénique ou à une région supérieure[97]. Cependant, il ne faut pas faire de la roue ailée un simple élément suggérant un décor aérien ou éthérien, ni essayer à tout prix d'y voir des rituels ou mythes solaires[98]. Il est trop simpliste d'alléguer l'image parfaite de la sphère, l'idée d'égalité en soi (à cause de la disposition géométrique des rayons), celle de l'entièreté et de perpétuité auxquelles renvoie la roue afin de l'assimiler à l'image du soleil. En fait, les sources littéraires qui associent la roue au supplice sont trop nombreuses pour qu'on néglige ce volet symbolique et la pratique, peut-être très ancienne, de laquelle il relève[99]. La roue à laquelle est attachée Ixion est, au plus haut degré, l'instrument du châtiment qui lui a été infligé par les dieux et son mouvement de rotation perpétuelle en rend compte, indépendamment du milieu spatial où il a lieu. Qu'elle soit ailée ou enflammée, ces

---

[96] Pour une analyse développée, voir C. Brillante, «Ixion, Peirithoos e la stirpe dei centauri», *MD* 40 (1998), p. 41-76.

[97] En Attique, le motif de la roue ailée apparaît, en outre, sur des documents figurés datant du milieu et de la fin du Ve s. av. J.-C. qui représentent le char de Triptolème, plus rarement celui de Dionysos (cf. *LIMC su.* Dionysos, nos. 463-464) et celui d'Héphaïstos (cf. *LIMC su.* Héphaïstos, nos. 43-44).

[98] G. Dumézil, *Le problème des Centaures. Étude de mythologie comparée indo-européenne*, Paris: P. Geunthner, 1929, voit dans la roue ailée d'Ixion une roue rituelle, liée à un mythe solaire indo-européen; Cook 1940, I, 205-211 la met en relation avec la représentation du dieu mésopotamien Ashur sous la forme d'un buste humain émergeant d'un disque ailé (cf. C. Lochin, *LIMC su.* Ixion (commentaire), p. 861).

[99] Anacr. fr. 388 Campbell; Antiphon I 20 (Pendrick), Ar. *Paix* 452; Ach. Tat. *Léuc. et Clit*. VI 21 (Garnaud), VII 12; Charit. *Chairéas et Callirhoé* III 4. 7 (Molinié). D'après Cic. *Tusc.* V 24, Apul. *Mét.* III 9, X 10, le supplice de la roue est une pratique exclusivement grecque (cf. C. Lochin, *l. c.* (n. 98). Contre le prétendu caractère solaire de la roue: R. Lefort des Ylouzes, «La roue, le swastika et la spirale comme symboles du tonnerre et de la foudre», *CRAI* 1949, p. 152-155, voit cependant dans la roue une forme de manifestation de l'autorité divine et céleste; J. de la Genière, «Une roue à oiseaux du Cabinet des Médailles», *REA* 60 (1958), p. 27-35.

attributs ne sont que des variations du motif de base, lequel reste attaché à plus d'un titre au domaine divin[100]. Son déplacement sans fin, comme un mouvement par inertie, exprime l'inflexibilité de la volonté et des commandements divins. Elle n'est pas loin, en quelque sorte, des automates fabriqués par Héphaïstos dans son atelier olympien… De plus, elle est le signe d'un châtiment perpétuel réservé aux mortels devenus immortels par la volonté des dieux et qui ne perdent leur immortalité à la suite de leurs fautes. Grâce aux fragments d'un cratère attique à f. r. datant du dernier quart du Ve s. av. J.-C.[101], on assiste à la fabrication de la roue ailée d'Ixion par le même Héphaïstos qui parle en même temps avec Bia, une main posée sur la roue, en compagnie de Zeus et d'Héra conversant, assis sur leur trône, sceptre en main. Le décor olympien est suggéré, en outre, par la présence d'autres dieux: Artémis, Apollon (?), Hermès, et Kratos. Sur un canthare attique à f. r. de Nola, daté du milieu du Ve s. av. J.-C. (vers 460 av.), le Peintre d'Amphitrite figure le cortège divin formé d'Arès et d'Hermès, qui conduisent un Ixion nu, debout, les bras écartés, devant Héra assise sur son trône, habillée et voilée; Athéna les suit de près, en poussant une roue ailée[102]. Deux fragments d'une coupe attique à f. r. datant du début du Ve s. av. J.-C. montrent la partie centrale du corps d'Ixion déjà attaché à sa roue, mais le mauvais état du vase ne permet pas de voir le reste de la scène[103]. En revanche, une amphore campanienne de la fin du IVe s. av. J.-C. nous montre Hermès et Héphaïstos regardant d'en bas un Ixion entouré de serpents, déjà attaché à la roue apparemment enflammée[104], ce qui prouve que Virgile puisait dans une tradition déjà présente, littéraire ou iconographique.

---

[100] La roue reste attachée aux déplacements des dieux en char; sa forme circulaire et son mouvement inertiel renvoient en quelque sorte à la perfection divine.

[101] Cf. *LIMC su.* Bia 1, no. 92 et *su.* Opora, no. 44 (= Coll. H. Cahn HC541, Basel). On voit aussi Ixion en compagnie d'Héphaïstos sur une coupe attique à f. r. des environs de 500-490 av. J.-C. (Genève, Musée d'Art et d'Histoire HR 28, = Beazley Arch. no. 8713, = *LIMC su.* Ixion, no. 9). Pour plus de détails, voir J. Chamay, «Le châtiment d'Ixion», *AK* 27 (1984), p. 146-150.

[102] Cf. *LIMC su.* Ixion, no. 1 (B) = Londres E155.

[103] Beazley Arch., nos. 7961 et 201638 (= Rome, Antiquarium Forense, non catalogué et *id.* no. 187). Il en va de même pour le fragment d'une coupe attique à f. r. provenant de l'Agora d'Athènes (= *LIMC su.* Ixion no. 8) et pour celui d'une coupe attique à f. r. provenant d'Orvieto, datés également de 525-475 av. J.-C., ce qui fait de ces vases les plus anciens documents attestés du dossier d'Ixion (cf. Beazley Arch., nos. 200942, 201638, 9019369, publiés dans J. D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2nd edition, Oxford, 1963, p. 110, pl. 7; 178.1631 = *LIMC su.* Ixion, no. 11, respectivement dans *CVA* (Leipzig, Antikenmuseum der Universität 3, 48-49, pl.(4093) 22.1).

[104] Cf. *LIMC su.* Ixion, no. 15 (= Berlin, Pergamon Museum F 3023). La roue enflammée apparaît aussi sur un cratère à volutes apulien à f. r. provenant de Ruovo des environs de 310 av. J.-C. (= Leningrad, Ermitage 1717, cf. *LIMC su.* Ixion, no. 3), sur deux amphores à col, l'une de Capoue, l'autre de Cume, du milieu du IVe s. av. J.-C. (= *LIMC su*. nos. 14 et 15). Le motif des serpents qui entourent et lient le corps d'Ixion à la roue apparaît fréquemment sur des documents romains: voir *LIMC su.* no. 18.

Au vu des témoignages littéraires postérieurs à l'époque classique et des représentations dans l'art figuré, il semble qu'à partir de l'époque hellénistique, les imagiers se détachent de la version «moralisatrice» de Pindare qui voulait que l'histoire d'Ixion montre aux mortels les conséquences de l'ingratitude envers les dieux. Ils donnent désormais à Ixion le statut d'un criminel scélérat dont la faute ne peut plus être expiée; en conséquence, Ixion et sa roue se voient transportés dans le monde infernal, lieu de supplice éternel[105], alors Ixion n'est plus attaché à sa roue, mais tordu dans celle-ci ou immobilisé entre ses rayons, et la roue repose sur le sol, ce qui lui retire sa signification d'outil tournoyant éternellement pour avertir les mortels. On y retrouve, en quelque sorte, les échos des discours des Tragiques sur la faute d'Ixion, vu la sensibilité de la pensée religieuse archaïque et surtout du penchant inlassable de la tragédie grecque pour les problèmes que soulèvent l'impiété et la souillure[106]. Il subsiste cependant quelques représentations qui optent pour la formule traditionnelle du ballottement d'Ixion dans des décors «aériens», hautement stylisés, comme la roue, sur un relief d'époque antonine, actionnée par le souffle d'un personnage que l'état mutilé du relief ne nous permet pas d'identifier; l'effet de son action est doublé en quelque sorte par la présence d'un dieu-fleuve au manteau agité par le vent[107].

Le Catalogue des *Grandes Éhées* présente un héros, Endymion, qui ressemble fort à Ixion[108]: il fut emporté sur l'Olympe par Zeus, fut rendu Immortel, tomba amoureux d'Héra (une nuée, en réalité) et, pour cette raison, fut chassé de l'Olympe et dut descendre dans l'Hadès. Notre source est un un scholiaste à Apollonios qui rapporte aussi une version dite «d'Épiménide» (3B14), similaire sauf pour la forme d'expiation de la faute: selon cette version, Endymion demanda lui-même, à un Zeus affligé, un sommeil éternel comme punition. Cette même idée apparaît, selon le même scholiaste, chez «d'autres auteurs». Si

---

[105] Pour les sources littéraires, voir ci-dessus, n. 95. Pour les documents figurés, voir *LIMC su.* Ixion, no. 6, où le héros apparaît attaché à sa roue parmi d'autres damnés dans les Enfers (Sisyphe, Tityos, Tantale). Il en va de même pour de nombreux documents romains, tels *LIMC su.*, no. 19 (Ixion entre Sisyphe et Tantale), nos. 20 et 22 (à côté de Tantale). Le monde infernal est suggéré, en outre, par le paysage que survole la roue, comme c'est le cas du paysage symbolisé par un dieu-fleuve, le Styx ou l'Achéron (cf. *LIMC su.*, nos. 21, 23), ou par les scènes infernales figurées dans le registre inférieur (voir *id.*, no. 25) ou, bien encore, par le surgissement d'une Erinye du sol alors que la roue d'Ixion tourne dans le ciel (no. 15).

[106] Voir à ce sujet D. R. Blickman, «The myth of Ixion and pollution for homicide in archaic Greece», *CJ* 81 (1986), p. 193-208; M. Rocchi, «Ixion e Orestes emblemi di due età della giustizia nelle Eumenidi di Eschilo», *ZAnt* 24 (1974), p. 117-120. Catherine Lochin souligne dans son commentaire sur les documents figurant le châtiment d'Ixion que «l'illustration de ce thème, rare pour d'autres damnés, est pour Ixion particulièrement diversifiée, inspirée par le théâtre» (cf. *LIMC su.* Ixion, p. 860).

[107] Cf. A. Müfid Mansel, «Ein Ixion-Relief aus dem Nymphaeum von Side», *Anatolia* 2 (1957), p. 79-88.

[108] Hés. fr. 198 Most (= schol. Ap. Rhod. *Arg.* IV 57-58).

ce mythe a vraiment circulé dans la tradition mythique archaïque, remarquons son évidente ressemblance avec celui d'Ixion: le «sommeil éternel» que demande (et reçoit) Endymion n'est qu'une autre forme de châtiment exercé «sans cesse», mais plus doux. De plus, les deux mythes s'accordent, en quelque sorte, sur la nature du lieu d'expiation: de même que la roue d'Ixion tourne quelque part entre ciel et terre, alors quelque part dans un *ailleurs* éthérien/aérien qui relève de l'espace d'*entre-deux*, le sommeil éternel d'Endymion renvoie à un *ailleurs*, disons «hypnotique» et/ou «onirique» qui, comme nous avons eu l'occasion de voir dans l'analyse consacrée au pays où résident le sommeil et les songes[109], relève à son tour de l'espace liminal d'*entre-deux* situé *betwixt and between* de nombreux couples d'oppositions.

Un autre héros mythique a joui temporairement d'un accueil favorable dans l'Olympe pour tomber par la suite totalement en disgrâce, c'est Tantale. Son histoire alimente, ainsi, le thème des héros déchus. Dans un fragment des *Nostoi,* Tantale apparaît comme un être privilégié qui peut fréquenter occasionnellement, en pleine liberté, les dieux lors de leurs réceptions[110]. À l'une de ces occasions, Zeus lui promet de lui accorder tout ce que son cœur désire[111]: en raison de sa faiblesse face aux plaisirs divins, Tantale demande de vivre à jamais la vie dont seuls jouissent les dieux, de partager leur vie non plus en hôte, mais «à part entière». Bien que Zeus se montre courroucé de cette requête, il est tenu de la satisfaire. Il ne le fera pourtant qu'en recourant de nouveau à des ruses ou, plus précisément, aux paradoxes logiques issus des malentendus ou des énoncés ambigus (comme dans le cas de la requête de la divine Eôs à l'égard de Tithon). Il offre à Tantale tous les biens qui font le délice de la vie des Immortels (bien évidemment, nourriture et boissons comme formes physiques «externalisées» des privilèges divins), mais seulement à sa vue puisqu'il suspend en même temps un rocher au-dessus de sa tête pour qu'il ne puisse pas toucher ce qu'on lui présente. D'après Athénée, le rocher suspendu effraie Tantale qui craint de le faire tomber s'il essayait de tendre la main vers ce qui lui est offert. D'autres mentions ou allusions à cet objet du supplice de Tantale, le rocher, se retrouvent chez

---

[109] Voir *supra*, chap. II. 2. 1. 3, p. 80-84.

[110] *Nostoi*, fr. 3 (*GEF*), cité par Ath. 281b-c sous le titre *Le Retour des Atrides*. Dans l'*Oreste* d'Euripide, Électre évoque l'époque où Tantale «était un homme et profitait de l'honneur d'être reçu en égal à la table des dieux» (v. 5-6). Les sources sur le mythe de Tantale sont rassemblées par C. Sourvinou-Inwood, «Crime and Punishment: Tityos, Tantalos and Sisyphos in *Odyssey* 11», *BICS* 33 (1986), p. 37-58 et par Halm-Tisserant 1993: 261-263.

[111] En fait, il semble s'agir d'une mise à l'épreuve qu'on rencontre, quoique sous une forme discrète et allusive, dans le cas d'Ixion.

Alcman[112], qui indique que le héros est assis, entouré de choses agréables, chez Alcée[113] et Archiloque[114]. Au sujet de ce dernier, Pausanias[115] doute qu'il soit le premier à mentionner le rocher de Tantale; en revanche, ce qui est sûr, c'est que la version fournie par Archiloque avait servi de source d'inspiration à Polygnote, ce qui nous amène à croire qu'elle était beacoup plus développée que le fragment qui nous est parvenu. Pindare et Phérécyde[116] se contentent de mentionner «le rocher de Tantale», en tant qu'expression proverbiale dont le sens est implicite, à cause peut-être de la familiarité du récit pour l'auditoire d'époque archaïque. En effet, il était connu dès Homère puisque, dans l'*Odyssée*, Tantale figure parmi les criminels qu'aperçoit Ulysse à la toute fin de son entrevue avec les ombres du royaume d'Hadès[117]: Tantale, en proie à ses tourments, est «debout dans un lac, il avait de l'eau jusqu'au menton;/ Il était toujours assoiffé, mais ne pouvait rien boire;/ Car chaque fois que le vieillard se penchait pour l'atteindre,/ Il voyait l'eau fuir dans un gouffre et paraître à ses pieds/ Une terre de noir limon, que desséchait un dieu./ De grands arbres laissaient pendre au-dessus de lui leurs fruits […]/ Mais dès que le vieillard tendait la main pour les saisir,/ Le vent venait les emporter jusqu'aux sombres nuées».

Les versions divergent concernant la faute dont se serait rendu coupable Tantale et le lieu de son supplice. Pour la faute, la plupart des versions penchent vers la *superbiloquentia*, comme l'appellera Cicéron citant un vers d'une pièce inconnue: l'*Oreste* d'Euripide (et les scholies), Athénée, l'*Anthologie Palatine* soulignent aussi que la langue de Tantale fut la cause de ses ennuis, Lucien parle aussi de son «babil»[118], ce qui rapproche en quelque sorte l'attitude de Tantale de celle d'Ixion, puni, d'après certaines versions, pour s'être vanté d'avoir séduit Héra[119]. D'après Apollodore et Hygin le défaut de Tantale eut des conséquences plus graves, car l'un affirme qu'il a été puni pour avoir révélé les μυστήρια des dieux, l'autre, pour avoir divulgué les délibérations des dieux, trompant la

---

[112] Alcm. fr. 79 Campbell.
[113] Alc. fr. 365 Campbell (= Schol. Pind. *Ol.* I 91a Drachmann): Alcée et Alcman disent qu'un rocher est suspendu au-dessus de Tantale: «un grand rocher, Aesimidas, est suspendu au-dessus de ta tête».
[114] Archil. fr. 91 (West), dont une seule brève phrase s'est conservée: «Puisse le rocher de Tantale ne pas être suspendu au-dessus de cette île».
[115] Paus. X 31. 12: «Un peu plus bas on voit Tantale au milieu des tourments décrits par Homère. Il y a, de plus, un rocher qui paraît tout prêt à tomber sur lui, et qui le tient dans un effroi continuel; c'est une idée que Polygnote a empruntée aux poésies d'Archiloque. Je ne sais pas si Archiloque en est l'auteur, ou s'il l'a prise à quelqu'autre poète».
[116] Pind. *Isth.* VIII; Phéréc. 3 F 38.
[117] *Od.* XI 582-592.
[118] Cic. *Tusc.* IV 16. 35; Eur. *Or.* 4-10 et schol. *Or*. 7; Ath. 281b; *Anth. Pal.* XVI 131. 9; Luc. *Sal.* 54. 3; *De sacrif.* IX 10.
[119] Apollod. *Épit*. I 20.

confiance de Zeus[120]. Seule, la *Première Olympique* de Pindare s'écarte de ces versions, attribuant toutefois à Tantale, simultanément, deux péchés majeurs. Sur le mont Sipylos, il avait invité les dieux à prendre part à une véritable théoxénie, mais leur avait offert un repas cannibale où la victime sacrifiée n'était nulle autre que Pélops, son fils, bouilli dans un chaudron. Pindare cependant rejette le meurtre du fils, et propose un autre crime susceptible de justifier l'échec de Tantale à devenir immortel: il aurait été puni pour avoir osé dérober aux dieux et donner à ses compagnons l'ambroisie et le nectar divins qui l'avaient lui-même préservé de la mort. L'attitude insensée qui ressort de cette version du récit peut être assimilée en quelque sorte au commerce illicite avec les secrets des dieux que mentionnent les autres sources; sinon le partage aussi illicite des substances divines renvoient en quelque sorte au vol du feu de l'Olympe par Prométhée, un autre héros déchu. En dépit de l'ambiguïté à laquelle prête la superposition de ces deux histoires – corollaire, en effet, de la manière plus générale dont se chevauchent souvent les divers motifs narratifs à l'intérieur du réseau des mythèmes archaïques - , Pindare ne manque pas l'occasion de proposer une autre leçon morale, celle de la démesure: Tantale ne serait coupable, en fin de compte, que de ressentir de l'ennui et du dégoût face à sa richesse et son ancien statut privilégié[121]. De plus, Pindare avertit, ailleurs, que toute démarche qui vise à obtenir les privilèges divins ne peut que mener à de grands malheurs (*Isth*. VII 44). Comme dans le cas de Bellérophon, la faute de Tantale frappe aussi ses descendants: son fils, Pélops, conduit auparavant dans l'Olympe par Poséidon, devenu immortel et échanson du dieu, fut, dès sa chute, renvoyé par les Immortels «retrouver la race misérable des mortels» (v. 64). Pélops perd ainsi la compagnie des dieux et le privilège de l'immortalité, cas étrange puisqu'un don divin ne peut normalement être repris.

Pour ce qui est du lieu du supplice, d'après les témoignages littéraires et iconographiques dont on dispose, il peut être situé n'importe où, partout et ailleurs. Qu'il s'agisse du rocher suspendu au-dessus de la tête de Tantale ou qu'il s'agisse de l'eau du lac et des fruits de l'arbre que le damné n'arrive pas à toucher, tous sont installés tour à tour ou dans l'éther ou dans l'air, ou bien encore dans le monde infernal. Électre, dans l'*Oreste* d'Euripide, plaint Tantale (à titre de fils de Zeus, comme le feront par la suite la plupart des

---

[120] Apollod. *Épit.* II 1; Hyg. *Fab.* 82.

[121] Jouanna 2006: 120 souligne le motif employé par Pindare pour expliquer le malheur de Tantale: la métaphore de la digestion (cf. Pind. *Ol.* I 55-58), c'est-à-dire la difficulté de digérer sa prospérité. C'est en effet, qu'entre Tantale, «homme d'élection» devenu immortel, et un dieu, il existe une différence spécifique.

auteurs) qui «voit avec épouvante un rocher surplomber sa tête, tandis qu'il reste suspendu dans les airs»[122]. Les scholies à ce passage suggèrent que Tantale était placé entre ciel et terre pour qu'il ne puisse plus entendre les conversations des dieux sur l'Olympe ni en trahir à nouveau le contenu en le révélant aux mortels[123]. Le thème du flottement dans l'air réapparaît dans la pièce, quand le choeur demande, pour pouvoir se lamenter auprès de Tantale sur le destin de la maison, à être emporté jusqu'à l'endroit, entre ciel et terre, où oscille le rocher suspendu à des chaînes d'or et ballotté par les tourbillons[124]. Comme nous le voyons, les motifs du tourbillon, du flottement entre ciel et terre, voire des chaînes d'or ne nous sont pas étrangers, surtout si on compare la scène d'Euripide avec celle d'Homère représentant la suspension d'Héra[125]. D'autres motifs se mêlent aussi: alors que les versions d'Horace et d'Ovide se font l'écho de celle d'Homère et proposent la version du lac et de l'arbre intouchables situés dans l'Enfer, là où Tantale est supplicié auprès d'autres damnés, tels Sisyphe, Prométhée ou Tityé[126], Platon reprendra le motif du rocher qu'il situe dans l'Hadès à son tour[127]. La fusion complète, on la trouve peinte par Polygnote à la Leschè des Cnidiens à Delphes et, plus tard, chez Apollodore et Hygin, où Tantale se voit torturé autant par le rocher situé dans les marais de l'Hadès que par leurs eaux qui se retirent et par l'arbre dont les fruits sont poussés par le vent jusqu'aux nuages…[128]. Ainsi, il semble que les éléments topologiques les plus divers s'entremêlent davantage que ceux qui relèvent du type de faute commis par Tantale, ce qui témoigne de l'intérêt porté aux données spatiales

---

[122] Eur. *Or.* 4-10: Ὁ γὰρ μακάριος κοὐκ ὀνειδίζω τύχας,/ Διὸς πεφυκώς, ὡς λέγουσι, Τάνταλος/ κορυφῆς ὑπερτέλλοντα δειμαίνων πέτρον/ ἀέρι ποτᾶται· καὶ τίνει ταύτην δίκην,/ ὡς μὲν λέγουσιν, ὅτι θεοῖς ἄνθρωπος ὢν/ κοινῆς τραπέζης ἀξίωμ' ἔχων ἴσον,/ ἀκόλαστον ἔσχε γλῶσσαν, αἰσχίστην νόσον.

[123] Schol. Eur. *Or.* 7.

[124] Eur. *Or.* 982-984: Μόλοιμι τὰν οὐρανοῦ μέσον χθονός <τε> τεταμέναν αἰωρήμασιν πέτραν, ἁλύσεσι χρυσέαισι φερομέναν δίναισι, βῶλον ἐξ Ὀλύμπου, ἵν' ἐν θρήνοισιν ἀναβοάσω.

[125] *Il.* XV 23-24. À leur tour, les scholies à l'*Odyssée* XI 582 rapportent, en donnant comme source Asclépiade, que Zeus lia les bras de Tantale et le suspendit à une haute montagne. Comme dans le cas de la roue d'Ixion ou de Pégase, apparaît de nouveau le problème du symbolisme solaire. Selon Ruth Scodel, «Tantalus und Anaxagoras», *HSPh* 88 (1984), p. 13-24, Tantale prétendait (ou révélait?) que le soleil était une masse de métal en fusion (cf. schol. *Ol.* I 91; Diog. Laert. II 8), et aussi le traitement allégorique d'Euripide à l'égard du rocher trouvait peut-être son origine dans la représentation donnée par Anaxagore des météorites.

[126] Hor. *Ép.* XVII 65-66 (Villeneuve): «L'infidèle père de Pélops, Tantale, affamé de mets qui le fuient, désire le repos»; *id*., *Sat*. I 1. 68-69: «Tantale altéré veut saisir l'eau qui fuit ses lèvres»; Ov. *Mét.* IV 458-459: «là, Tantale, l'onde t'échappe sans cesse, et l'arbre fuit ta main prête à le saisir».

[127] Plat. *Crat.* 395d et Hypéride, fr. 193 (Kenyon), reprennent aussi le motifs du rocher et du monde infernal.

[128] Pour Polygnote, cf. Paus. X 31. 12. Apollod. *Épit.* II 1: «Tantale purge sa peine dans l'Hadès: il demeure immergé dans un marais, une pierre suspendue au-dessus de la tête; il peut voir, autour de lui, des arbres lourds de fruits, qui croissent sur les rives. L'eau lui arrive au menton, mais quand il veut la boire, elle se retire; et quand il veut cueillir un fruit, l'arbre et ses fruits sont poussés par le vent jusqu'aux nuages». Voir aussi Hyg. *Fab.* 82.

des endroits qui relèvent de l'espèce du *locus horridus*, aussi constant que celui porté par la pensée grecque aux *loci amoeni*.

On s'attendait, à cause de l'abondance des versions relatives à Tantale, à trouver un nombre aussi grand de représentations iconographiques dédiées au sujet. De manière surprenante, il n'existe pas de documents conservés, à part ceux qui illustrent le châtiment d'Ixion, où Tantale apparaît parmi d'autres criminels précipités dans l'Hadès pour expier leurs fautes, ce qui indique, une fois de plus, des contaminations entre les motifs narratifs et entre les récits ayant pour sujet les chutes de héros jadis privilégiés. Leurs privilèges, accueil chez les dieux ou don d'immortalité, ne sont que le prélude à leur chute (à l'exception de Ganymède). De ces histoires, il ressort que l'intérêt des poètes et des imagiers archaïques était concentré ailleurs que sur leur montée au ciel qui n'a qu'une fonction narrative préliminaire et secondaire. Au reste, ce sont des mythes de châtiment par excellence.

Quels sont les éléments communs à ces récits parallèles, en ce qui a trait au thème des déplacements transéthériens des mortels?

i) les mortels destinés à monter dans l'Olympe (d'eux-mêmes ou par la volonté des dieux) se distinguent soit par leurs qualités physiques (Ganymède: beauté& jeunesse), soit par leurs exploits héroïques (Bellérophon), soit par un événement extraodinaire qui a marqué à jamais leur existence (Ixion), soit par une «convivialité» indéterminée, portant en quelque sorte l'empreinte de l'Âge d'or (Tantale). Leurs traits ou vertus sont conformes aux valeurs d'excellence spécifiques de l'âge héroïque. Si on ne justifie en rien l'enlèvement, c'est que les raisons importent peu. Les mortels enlevés deviennent des êtres d'exception par le seul fait qu'un dieu les a choisis[129].

ii) à part Bellérophon, aucun des mortels concernés ne monte dans l'Olympe sans une autorisation divine. En règle générale, c'est Zeus lui-même qui choisit les «élus», qui les fait s'élever jusqu'au ciel (Ganymède, Ixion, Tantale), même au prix de contestations de la part des autres dieux (Ixion). Dans les cas d'enlèvements des mortels à mobile érotique, alors individuels, il n'y a que Poséidon qui emmène Pélops dans l'Olympe et ceci seulement de façon temporaire. Tous les autres mortels enlévés par d'autres dieux que Zeus sont emmenés ailleurs, sur une route aérienne, mais aucun d'eux n'atteint le ciel ni ne s'y installe.

---

[129] Jouanna 2006: 118 fait la distinction entre «homme d'exception» et «homme d'élection (divine)».

iii) l'ascension des mortels vers le ciel vise toujours une cible très précise, concrète et, en quelque sorte, très étroite: il s'agit soit de la demeure de Zeus (Ganymède), soit de l'assemblée de Zeus (Bellérophon, Ixion, Tantale). C'est que les mortels n'envisagent aucunement l'ascension transéthérienne comme un but en soi, tout comme leur don d'immortalité ne se pose jamais en termes de savoir ou d'accès par révélation aux réalités ultimes. Dans le cas du vaniteux Bellérophon seulement, on peut deviner en arrière-plan un désir plus profond, celui d'atteindre le ciel pour prouver son excellence. Du reste, tous les autres mortels qui sont favorablement accueillis dans l'Olympe deviennent immortels; l'immortalité épouse toujours des formes physiques, externes, concrètes: la compagnie des autres dieux et le droit de consommer de la nourriture divine, en fait des corollaires du fait d'avoir été accueillis dans la demeure de Zeus. Ainsi, leurs voyages transéthériens s'inscrivent bien dans la manière archaïque de penser l'éther, principalement comme siège de la résidence de Zeus et des autres Immortels. Les façons «prosaïques», non spiritualisées dont les «élus» s'installent dans l'Olympe et partagent l'immortalité divine correspondent au rôle secondaire accordé par les récits à la montée et aux données spatiales des transgressions correspondantes.

iv) pendant toutes les montées des mortels vers le ciel, l'agent de déplacement est toujours divin, tout comme le schéma de l'intervention divine (en force ou non) est régi uniquement par eux-mêmes: la bourrasque ou l'aigle censés enlever Ganymède sont des forces naturelles soumises à la volonté de Zeus et maniées par le dieu lui-même d'en haut et de loin, en pensée; le char de Poséidon qui permet à Pélops de monter et le Pégase ailé (ses brides aussi!) sont divins. Même quand l'agent de déplacement n'est pas nommé (Ixion, Tantale), on peut deviner à l'arrière-plan une force indéterminée, d'essence divine, cependant, la rencontre des mortels avec les dieux et le divin est effacée. On remarque toutefois que l'allure et la δύναμις des agents du mouvement respectent les données physiques assignées à l'éther et appropriées au vol/à l'élévation puisque, en règle générale, il s'agit de souffles divins ou d'êtres divins munis d'ailes.

v) les descriptions des déplacements transéthériens des mortels sont encore plus allusives que les descriptions des voyages des dieux à travers l'éther. Les coordonnées spatiales du point de départ ne sont jamais mentionnées: on n'indique jamais le moment ni le lieu à partir duquel s'effectue la montée. On ne signale que l'arrivée au ciel, sans aucun repère spatio-temporel. Dans le cas du rapt de Ganymède, la description de l'ascension ne

mentionne que le geste soudain et rapide de l'enlèvement au-dessus de la terre. Les traversées de l'éther effectuées par les mortels (sous la conduite des dieux ou des forces divines) est un immense espace/temps blancs où l'on ne peut rien saisir. En contraste avec les manières dont les mortels se déplacent sur la mer ou sur la terre, là où on peut les suivre pas à pas et où l'on peut placer leurs actions de façon linéaire sur la ligne du temps, à travers l'éther, on perd complètement leur trace. L'éther est là en tant que milieu de communication entre ciel et terre et c'est seulement par ces limites, inférieure et supérieure, qu'il est défini. Beaucoup plus qu'espace à parcourir, il est là pour mettre en valeur, du point de vue spatial, la transgression des limites ontologiques que les mortels commettent par la volonté divine.

vi) toutes les montées des héros mythiques ont lieu en corps vivant, corps et âme ensemble. Tout comme les corps ne se heurtent à aucun obstacle, mais se laissent transporter, les âmes ne reçoivent aucune vision céleste, aucune perception du domaine suprasensible puisque ce n'est pas en ces termes que la pensée mythique archaïque pose le problème de l'ascension des mortels vers le ciel.

vii) dans le cas des héros déchus, aucun d'eux ne reçoit la mort comme châtiment, mais des supplices physiques éternels. A l'exception de Bellérophon, renversé par Pégase pendant son ascension, tous les autres sont rejetés même de l'Olympe. Aucun d'eux n'est jeté d'en haut, comme les dieux déchus. Leurs punitions revêtent des formes plus élaborées, mais toutes s'inscrivent sur une route descendante proportionnelle à leur déchéance, sans qu'aucun d'eux ne revienne au statut terrestre qu'il avait au départ. Les lieux des supplices sont, certes, extérieurs à l'enceinte olympienne, mais aussi étrangers à la surface terrestre. Seul, Bellérophon est laissé errant sur la terre, mais, d'une part, il n'est pas même arrivé à toucher le ciel et, d'autre part, ses errances renvoient au registre spatial de la marginalité. Aux autres, à Ixion et à Tantale, est assigné un espace d'*entre-deux* pour l'expiation de leurs fautes, à savoir celui compris entre le ciel et la terre, là où la roue de l'un roule sans cesse et le rocher suspendu de l'autre plane dans l'air, au-dessus de sa tête. Nous avons remarqué que, petit à petit, ces lieux des supplices sont transférés vers le monde d'en bas, répondant aux conceptions eschatologiques à allure manichéiste, selon laquelle les bons s'élèvent vers le haut, les méchants descendent dans les entrailles de la terre.

viii) les proscriptions des héros sont décidées par tous les dieux, particulièrement par Zeus (Ixion, Endymion, Tantale, Bellérophon?). Dans le cas d'Ixion, les imagiers insistent davantage sur les scènes olympiennes qui suivent la décision à l'égard du coupable,

particulièrement sur la fabrication de l'objet du supplice. Comme les agents des déplacements ascensionnels vers le ciel, les objets qui causent les chutes sont divins: dans le cas d'Ixion, nous avons vu que sa roue est fabriquée par l'artisan olympien en titre, Héphaïstos; elle est ailée, parfois enflammée; elle roule seule et sans cesse, de son propre mouvement, comme un automate divin; le rocher oscille au-dessus de la tête de Tantale sous l'effet de sa propre force et des câbles divins auxquels il est suspendu; devant Tantale enfin, l'eau du lac ou des marais de l'Hadès recule d'elle-même, tandis que sur les branches de l'arbre passe un souffle divin (ἄνεμος). L'action de chacun de ces forces «naturelles» ou des engins de fabrication divine est mécanique, mais éternelle et en tout lieu. Leur action est indifférente aux données spatiales du milieu où ils agissent, qu'il soit éthérien/aérien ou souterrain. Plutôt que d'assimiler ces instruments divins, comme on le fait traditionnellement, au soleil ou de rapprocher leur δύναμις du mouvement cyclique solaire, ils apparaissent exactement conformes aux commandements divins, incontournables et éternels.

ix) contraints à subir l'ascension vers le ciel se laissant transporter par l'agent divin du mouvement, les mortels sont aussi soumis à une totale immobilité dans leur chute: Bellérophon est renversé et jeté sur la terre; Ixion est attaché à sa roue, les membres écartés et écartelés, parfois entouré de serpents ou lié avec des chaînes; quelle que soit sa punition, Tantale la subit totalement impuissant.

V. 2. Ascensions en esprit et/ou corps.

V. 2. 1. Les périples aériens des sages grecs.

Hormis les récits concernant les ascensions des certains héros mythiques, la littérature grecque archaïque nous offre de nombreux exemples de descriptions de l'envol momentané de l'âme[130], voire du corps vivant, de certains personnages semi-légendaires qu'on appelle, non sans embarras, ἰατρομάντεις (ou, plus précisément, ἰατροί καὶ μάντεις)[131], «chamans grecs»[132], «maîtres de vérité»[133], μετεωροφένακες et

---

[130] La manière même dont Aristophane raille ces «excursions» montre combien elles étaient bien installées dans l'imagination grecque. À titre d'exemple, voir ce qu'Aristophane fait dire à Socrate dans les *Nuées* 764: «laisse ton esprit prendre son vol dans l'air, comme un hanneton qu'un fil retient à la patte».

[131] Dodds 1965, *passim*; Culianu 1980.

[132] Meuli 1935; Cornford 1952; Dodds 1965; Burkert 1962; Duplain-Michel 1992; Bonnechère 2003: 109-111; Martin 2004.

μετεωροσοφισταί[134] ou «sages grecs», sans les confondre pour autant avec les Sept Sages. Il s'agit, en effet, de ce qu'on appelle des «voyages chamaniques», qu'ils soient effectués physiquement ou sous forme d'«excursions psychiques»: on reprend là l'expression de Karl Meuli, Erwin R. Dodds, Jan N. Bremmer et Pierre Bonnechère. Les problèmes que soulèvent ces personnages, définis, en bref, comme «des personnes capables d'extraire volontairement ou non leur âme hors du corps», sont difficiles à trancher, ainsi qu'en témoigne la difficulté de les rassembler dans une catégorie, une classe et sous un nom commun[135]. Clément d'Alexandrie en dresse un inventaire[136], les Modernes le valident, tantôt en y ajoutant des personnages tantôt en en rejetant[137]: Abaris l'Hyperboréen, Aristéas de Proconnèse, Hermotime de Clazomènes, Épiménide le Crétois, Phormion de Sparte, Pythagore, Empédocle d'Acragas, Empédotime de Syracuse, Orphée et Zalmoxis, Zarathoustra et Socrate. S'y ajoutent Léonymos de Crotone, Musaeos, même Parménide (inclus, à la fin de la tradition, par H. Diels), Cléonyme d'Athènes, Bakis, Polyaratos de Thasos et Dexicréon de Samos. Plus tard, Strepsiade, Cléomèdes d'Astypalée, Er le Pamphylien, le roi d'Aristote, Timarque et Thespésios[138] reçurent aussi leurs connaissances des choses divines en s'envolant en âme vers les régions supérieures. Nous nous intéresserons seulement aux personnages suivants:

i) ceux qui ont effectué un voyage ascensionnel à la surface de la terre, dans les airs ou à travers l'éther, en corps vivant et/ou en esprit, c'est-à-dire ceux qu'on appelle les «chamans blancs», apolliniens et différents des «chamans noirs», liés à la religion chthonienne et qui entreprennent des descentes dans l'autre monde[139];

---

[133] Cf. Detienne 1967, suivi, entre autres, par G. Lloyd et N. Sivin, *The Way and the Word: Science and Medicine in Early China and Greece*, New Haven (CT): Yale University Press, 2002 et G. E. R. Lloyd, *In the Grip of Disease: Studies in the Greek Imagination*, Oxford: Oxford University Press, 2003.

[134] C'est ainsi qu'Aristophane, *Nuées* 333, 228 et 360, appelle les sages dont les âmes quittent les corps pour accéder au savoir divin.

[135] Cette difficulté a généré une littérature spécifique consacrée à ce seul problème. Voir à ce sujet, Bremmer 2002.

[136] Clém. Alex. *Strom.* I 133. 2 (= Heracl. Pont. fr. 90 Wehrli).

[137] Presque chaque nom de cette liste est sujet à caution. Sur leurs validations ou rejets, voir Rohde 1952; H. Diels, *Parmenides Lehrgedicht*, p. 12; Dodds 1965: 141-147; Dowden 1979.

[138] Strepsiade: Ar. *Nub.* 290-364; Cléonyme: Cléarque, fr. 8 Wehrli; Er: Plat. *Rép.* 613e-621d; Empédotime: Heracl. Pont. *Sur l'âme*, fr. 90-107 Wehrli; le roi grec d'Aristote: Arist., *Sur la philosophie* (*Eudème*), fragm. 11 (Ross); Timarque: Plut., *Sur le démon de Socrate*, 589f-592e; Thespésios: Plut., *Sur les délais de la justice divine*, 563b-568f.

[139] À notre avis, la distinction est fausse: un «chaman» qui va dans l'au-delà ouranien n'est pas foncièrement différent de celui qui «descend aux enfers». On se sert de cette distinction uniquement à titre d'outil opératoire.

ii) ceux qui ont vécu ou qui sont attestés à l'époque archaïque, pour lesquels on dispose de témoignages de l'époque archaïque ou, sinon, dont les récits remontent à des versions «primitives»;

iii) ceux dont les légendes comprennent des détails de leurs voyages, dont les aspects nous occupent ici.

Avec une telle grille préliminaire de sélection, les problèmes complexes que cette littérature soulève ne seront pas évités. En premier lieu, on rencontre des problèmes de datation pour la biographie des personnages concernés (ou d'autres appartenant à leur réseau)[140] et pour la date des versions conservées, surtout des sources qu'elles ont citées ou empruntées. Prenons un exemple, bien étudié: de la légende d'Aristéas de Proconnèse, dont le traité sur les *Arimaspées* est parvenu jusqu'à nous, bien que dans un très mauvais état, Hérodote nous offre un premier témoignage dans ses *Enquêtes* (IV 13-15) dont les données semblent claires. Cependant, Hérodote, lui-même, puise à plusieurs sources, qu'il cite sous forme impersonnelle («on dit…»): les traditions de Proconnèse, de Cyzique et de Métaponte, traditions locales (*Localgeschichte*, dans les termes de F. Jacoby) qui constituent une partie considérable de la production historiographique du monde grec, couvrant la réalité politique et culturelle des diverses πόλεις. Ce type d'histoire se généralise à partir du IVe s. av. J.-C. et connaît un essor remarquable à l'époque hellénistique. Parmi les données politiques, militaires, culturelles, biographiques, ethnographiques périégétiques, mythologiques qu'elles fournissent sur telle ou telle région, les récits sur les exploits du passé, notamment sur ceux qui sont liés aux origines mythiques, et ceux qui concernent des θαυμάσια et des παράδοξα occupent une place de choix et offrent un mélange d'érudition (historique autant que poétique), de nostalgie et d'attachement au rituel, aux fêtes et aux divinités locales[141]. Hérodote puise ainsi à plusieurs sources qui tantôt se recouvrent tantôt s'excluent réciproquement. Leur coefficient de crédibilité va en diminuant à mesure qu'on s'éloigne des côtes du Pont Euxin et des comptoirs grecs ou de leur voisinage immédiat. Ken Dowden distingue deux couches

---

[140] Bremmer 1983: 28 souligne que les légendes peuvent contenir un «report of a supranormal experience either of the narrator himself or of one of his acquaintances».

[141] S. C. Humphreys, «Fragments, Fetishes, and Philosophies: Towards a History of Greek Historiography after Thucydides», dans G. W. Most (éd.), *Collecting Fragments - Fragmente Sammeln. Aporemata 1*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1997, p. 217-218; *NP su.* Lokalchronik und Lokalgeschichte, VII (1999), col. 414-416 (K. Meister); A. Chaniotis, *Historie und Historiker in den griechischen Inschriften. Epigraphische Beiträge zur griechischen Historiographie*, Stuttgart: Steiner, 1988, p. 300-301.

dans le passage de l'historien relatif à Aristéas: la tradition métapontine appartiendrait, à son avis, au genre de fabrication pythagoricienne d'avant Hérodote tandis que la tradition orale de Propontide conserverait peut-être des éléments du VIIe s. av. J.-C.[142]. Les sources mentionnées par Hérodote, selon les commentateurs modernes, tels Jan N. Bremmer ou George Huxley, indiquent une date remontant à l'âge archaïque, au VIIe s. av. J.-C.[143]. Plus récemment (1993), l'analyse approfondie des fragments conservés des *Arismapées*, a permis à Askold Ivantchik[144] de déceler des influences de la littérature géographique ionienne et des poèmes épiques tardifs (notamment le *Catalogue des femmes*). Au terme d'une argumentation bien étayée, l'auteur a avancé l'hypothèse qu'Aristéas a été probablement l'un des premiers Pythagoriciens et que son poème date de la deuxième moitié du VI s. ou du premier quart du V s. av. J.-C. Les débats sur ce problème sont, cependant, loin d'être clos. Il en va de même pour tous les autres cas.

En second lieu, on se heurte à des problèmes liés aux transformations qu'ont subies les versions «primitives» des légendes jusqu'à leur traitement tardif, à l'époque hellénistique et romaine, notamment aux premiers siècles de l'Empire: des retouches, des ajouts, des simplifications issus d'une manipulation sélective, sinon partisane des sources primaires, des «rationalisations», des surinterprétations dans l'esprit des nouveaux âges ou des écoles de pensée qui se sont emparées de la personne des sages, mais qui témoignent d'un esprit tout différent de celui qui inspirait les mythologies primitives. On ne parle pas d'une seule influence, mais d'un réseau complexe d'influences. Le plus fréquemment, on reconnaît l'influence des enseignements orphiques[145] et pythagoriciens[146] et des cultes à

---

[142] Dowden 1979: 295.

[143] Bremmer 1983: 29: «The legends of Aristeas and Hermotimos are still remarkably detailed and they can therefore be accepted as memorates from the Archaic Age»; Huxley 1986; Dowden 1979: 298 admet qu'«il est également certain qu'Aristéas existait en tant que chaman avant que les Pythagoriciens ne s'emparent de lui […]. Bref, souligne l'A., nous avons une tradition que nous pouvons faire remonter au VIIe s.».

[144] Ivantchik 1993. *Contre*: Hinge 2005.

[145] Ces enseignements sont, de loin, les plus ambigus: en dépit de leur large influence sur les différents courants de la tradition religieuse grecque dans son entier, ils ne relèvent pas d'une seule école ou d'une doctrine, comme le sont, semble-t-il, les enseignements des écoles pythagoricienne, platonicienne ou aristotélicienne, bien que celles-ci non plus ne soient pas plus assurées ou plus uniformes.

[146] On s'accorde à admettre que les Pythagoriciens «ont bien repris la tradition des anciens faiseurs de merveilles», au moins les histoires d'Aristéas, d'Hermotime, de Phormion, de Léonymos. Voir Dowden 1979: 297-298 (pour la conclusion) et 294-297 pour l'analyse en détail des exemples mentionnés. L'histoire d'Abaris a été, selon Dowden 1979: 297-298, «certainement inventée» avant Hérodote, Pindare et probablement avant Hécatée aussi, nos principales sources d'époque archaïque. *Contra*: selon I. Lévy, *Recherches sur les sources de la légende de Pythagore* (= Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 42), Paris: Leroux, 1926, p. 11 et s. (cf. Duchemin 1978: 12, n. 1), Duchemin 1956: 114, n. 1 à 5 et Duchemin 1978: 12, la légende d'Abaris était familière aux milieux pythagoriciens. Pour d'autres exemples d'imitations du modèle de Pythagore parmi les sages, voir Macris 2006: 300-309.

mystères, et cela, dès le livre IV des *Enquêtes* d'Hérodote, notre source principale[147]. Certaines versions remaniées ou allusions à nos personnages apparaissent aussi chez Lycurgue, Parménide, Empédocle, Sophocle, Aristophane, Hippocrate, Platon, Héraclide du Pont, Aristote, Cléarque de Soloi, Diogène Laërce, Hesychios, Théopompe, Théophraste, Dicéarque, Plutarque, Pline, Pausanias, Strabon, Maxime de Tyr, Clément d'Alexandrie, comme on le verra. Les témoignages que rapportent ces «récits particulièrement fabuleux», comme les appellera Pline dans son *Histoire Naturelle*, sont aussi nombreux et, pour la plupart, très tardifs. Ils s'avèrent, en outre, extrêmement composites: les personnages y ont quelque chose d'artificiel et de merveilleux qui efface leur réalité historique, à peine attestée[148], les motifs spécifiques fusionnent et se confondent constamment. Bien pire encore, les sources tardives verrouillent les emprunts à tel point qu'on ne peut plus distinguer les versions «primitives» des récits en raison de l'agglomération des ajouts successifs. Hérodote lui-même utilise fréquemment l'expression vague «on dit que»…, pour ne pas mentionner, d'une part, ses ruptures de ton, ses hésitations ou réserves parfois surprenantes, certaines incongruités ou, d'autre part, la concurrence des traditions locales qui s'éprennent toutes de ces héros et leurs histoires.

C'est dire que les voyages ascensionnels des sages méritent une utilisation circonspecte. Les traiter comme un objet d'étude réduit à la notion de l'initiation et aux influences orphico-pythagoriciennes ou à celles des cultes à mystères, c'est faire la moitié du chemin. Il faut toujours se demander, surtout sur le terrain des sources archaïques fragmentaires et tributaires des schémas narratifs spécifiques de cette littérature, s'ils ne dépassent pas les schémas initiatiques et si même ils ne les rendent pas problématiques. Faute de témoignages archaïques assurés, on a trop souvent tendance à rabattre sur les sources littéraires archaïques à l'égard des sages montés à travers l'éther des interprétations

---

[147] George Hinge fait le point: «I do not assert that Herodotus followed a single specific doctrine and his text should be regarded as some kind of sacred text of a religious society. He alludes indiscriminately to the polymorph mass of eschatological 'schools' prevailing in the 5th century BC in order to stress a more general point in his narrative.[…] He says he was initiated into the Samothracian mysteries (II 51.4), and he was probably initiated into the Orphic-Dionysiac mysteries as well since he repeatedly refers to some vow of silence. He was certainly sympathetic towards the Pythagorean doctrine, calling Pythagoras 'not the worst sage among the Greeks' (IV 94. 2: Ἑλλήνων οὐ τῷ ἀσθενεστάτῳ σοφιστῇ). On the other hand, Herodotus puts Pythagoreanism on the same footing as Orphism (II 81). It would, on the other hand, be wrong to see the *Histories* as a Holy Scripture of an Orphic-Pythagorean sect» (cf. Hinge 2006, s.p.).

[148] Quand ils ne sont pas désignés sèchement comme des «charlatans» (γόητες), comme le fait, par exemple, Strabon à l'égard d'Aristéas (Strab. XIII 1. 16). Cependant, le sens du mot employé, γόης, est sujet à caution puisqu'il peut avoir aussi bien le sens de «magicien, sorcier» (comme, par exemple, Hdt. IV 105). De là à la figure de «chaman» d'Aristéas il n'y a qu'un pas…Pour d'autres exemples, voir Macris 2006: 300, n. 11.

qui sont en fait celles des périodes suivantes, certaines extrêmement tardives et surtout trop éloignées de l'esprit archaïque. Il nous reste à espérer que les contaminations successives entre les versions ont leur logique propre, opérant en fonction des rapprochements et des ressemblances le mieux typées, sans trahir complètement les structures nucléaires des versions primitives. En effet, comme le dit Pierre Bonnechère, «la contamination des récits est la meilleure preuve de leur proximité aux yeux des Anciens»[149].

Les personnages. Il faut dire qu'à la différence des héros mythiques conduits dans l'Olympe par les dieux à cause de leur beauté et jeunesse, ces héros légendaires se recrutent parmi des mortels exceptionnellement doués de qualités bien plus complexes. Un seul se remarque uniquement par des qualités physiques, l'athlète Cléomèdes[150]. Le plus souvent, ils jouissent d'une bonne réputation dans leur cité d'origine[151], soit parce qu'ils sont issus de familles nobles (Aristéas[152], Léonymos de Crotone), soit parce qu'ils jouent un rôle important dans la vie de leur cité d'origine (Abaris[153]), soit parce qu'ils apparaissent comme des êtres exceptionnels doués de facultés mentales inouïes (Hermotime) ou de qualités extraordinaires de l'esprit (Pythagore, Empédocle)[154]. Ils deviennent, apparemment pendant leur vie, des êtres d'exception grâce au lien personnel et intime, aux rapports privilégiés qu'ils entretiennent avec les dieux ou les choses divines, particulièrement avec Apollon, ce qui en fait aussi des êtres d'élection[155]. Il ne faut pas mésestimer une des plus importantes fonctions d'Apollon, celle de dieu des jeunes hommes en instance d'initiation. Il faut préciser d'emblée cet aspect dans la mesure où plusieurs de ces sages sont des figures éphébiques ou, au moins, leurs légendes reprennent des récits concernant des rites d'initiation, ce qui peut s'expliquer si l'on tient compte du fait que leurs légendes ont paru à une époque où les institutions sociales telles que l'initiation des jeunes gens reflètent aussi

---

[149] Bonnechère 2003: 113.
[150] Plut. *Vie Romul.* XXVIII 5, «Cléomèdes était, dit-on, d'une taille et d'une force de corps extraordinaires».
[151] Bremmer 2002 pense que l'intérêt particulier porté au thème de la survie de l'âme et de son envol après la mort et l'apparition même des légendes liées à ce thème sont liés à certains facteurs sociaux et politiques, tels la perte progressive de pouvoir et de statut parmi les aristocrates grecs vers la fin de l'époque archaïque, ce qui exigeait des personnages taillés à la mesure de l'*aristeia*.
[152] Fils de Caÿstrobios ou de Dêmocharis (cf. *Souda su.* Ἀριστέας) que l'on dit issu d'une des plus remarquables familles de Proconnèse (cf. Hdt. IV 14).
[153] La *Souda su.* Ἄβαρις présente Abaris comme envoyé des Hyperboréens au cours de la 53e Olympiade, ce qui le situe aux environs de 568-565 av. J.-C. Pindare (fr. 270) aussi semble le placer au milieu du VIe s. av. J.-C. puisqu'il parle de son ambassade auprès de Crésus, le roi des Lydiens.
[154] Voir une bonne synthèse de ces qualités dans Macris 2006: 299-300 (avec des références bibliographiques).
[155] Cf. la distinction de Jouanna 2006 entre «homme d'exception» et «homme d'élection».

bien des institutions réelles et mythiques qu'une démarche poétique. En effet, tous ces personnages débordent du cadre épique. Abaris est tenu pour le prêtre d'Apollon ou, d'après Lycurgue, pour son «mercenaire»:

Ἄβαρις ἔνθους γενόμενος κύκλωι περιήιει μετὰ βέλους τὴν Ἑλλάδα καὶ χρησμούς τινας ἔλεγε καὶ μαντείας· ὁ δὲ ῥήτωρ Λυκοῦργος ἐν τῶι κατὰ Μενεσαίχμον φησὶν ὅτι λοιμοῦ γενομένου ἐν τοῖς Ὑπερβορέοις ἐλθὼν ὁ Ἄβαρις ἐμισθώτευσε τῶι Ἀπόλλωνι, καὶ μαθὼν χρησμοὺς παρ᾽ αὐτοῦ, σύμβολον ἔχων τὸ βέλος τοῦ Ἀπόλλωνος, περιήιει ἐν τῆι Ἑλλάδι μαντευόμενος .	«Abaris, après qu'il eut été possédé du dieu, parcourut la Grèce avec une flèche, et prononça des oracles et des discours divinatoires. L'orateur Lycurgue rapporte, dans le discours contre Ménésaekhmos, qu'Abaris, lors d'une famine chez les Hyperboréens, partit et devint le mercenaire d'Apollon. Après qu'il eut appris de lui les réponses oraculaires, il parcourut la Grèce, tenant la flèche, symbole d'Apollon, et rendit des oracles» (Lycurgue, fr. 5a Blass-Conomis = Schol. Grég. Naz. in Catal. Bibl. Bodl. p. 51, trad. G. Colli).

Ou, d'après la version plus circonspecte que fournit Hérodote :

Καὶ ταῦτα μὲν Ὑπερβορέων πέρι εἰρήσθω. Τὸν γὰρ περὶ Ἀβάριος λόγον· τοῦ λεγομένου εἶναι Ὑπερβορέου οὐ λέγω, λέγοντα ὡς τὸν ὀϊστὸν περιέφερε κατὰ πᾶσαν γῆν οὐδὲν σιτεόμενος.	«En voilà assez sur les Hyperboréens. Car je ne parle pas du récit que l'on fait au sujet d'Abaris, qui serait Hyperboréen, où il est dit qu'il promena par toute la terre sa fameuse flèche sans prendre aucune nourriture» (Hdt. IV 36).

Tous les auteurs tardifs s'accordent sur le fait qu'il avait reçu sa flèche en or d'Apollon[156], la flèche même qu'il «promenait d'un bout à l'autre de la terre».

Aristéas est fils de Caÿstrobios: la rivière Caÿstros se trouve à mi-chemin entre Clazomènes et Milet, célèbre pour ses cygnes, l'oiseau d'Apollon l'Hyperboréen qui rappelle le char sur lequel le dieu revient à Delphes de chez les Hyperboréens, dans

---

[156] Heracl. Pont. fr. 51c (Wehrli); Jambl. *Vie de Pythag.* 91; Porph. *VP* 29. Sur la version fournie par Héraclide du Pont, voir P. Boyancé, «Sur l'«Abaris» d'Héraclide le Pontique», *REA* 36 (1934), p. 321-352. Nonnos rapproche Abaris d'Atymne qu'«on a vu souvent, dans l'azur du ciel, conduire le char de Phébus, assis et fendant l'espace auprès de lui» (*Dion.* XI 133). Cet Atymne doit être celui dont la ville de Gortyne avait fait un héros. Lui aussi est un proche d'Apollon, car Nonnos rapporte que le dieu pleura sa mort chez les Crétois (*Dion.* XIX 182).

l'hymne d'Alcée[157], et aussi puissant symbole à valeur eschatologique: chez Hésiode, les cygnes d'Apollon nagent sur l'Océan (*Boucl*. 315-317), frontière entre le monde d'en deçà et l'au-delà[158]. Il est aussi inspiré par Apollon: Hérodote rapporte qu'il avait écrit dans son poème épique qu'*en proie au délire apollinien* (φοιβόλαμπτος γενόμενος), il alla jusque chez les Issédons; ensuite, il rapporte les propos des Métapontins auxquels Aristéas avait ordonné d'ériger un autel à Apollon et d'y élever tout près une statue à laquelle on donnerait son propre nom. D'après cette tradition, Aristéas lui-même aurait dit aux citoyens de Métaponte «qu'ils étaient les seuls Italiotes chez qui Apollon était venu jusqu'alors; et que lui, qui était présentement Aristéas, l'avait accompagné; en ce temps-là, quand il accompagnait le dieu, il était un corbeau» (Hdt. IV 13-15). Tout cela fut confirmé par la Pythie, après consultation de l'oracle par les Métapontins qui, par la suite, se conformèrent aux ordres reçus lors de la visite d'Aristéas[159]. Cléomèdes de Sparte, qui parfois était sujet «à des accès de démence et de fureur, pendant lesquels il s'était souvent porté aux plus grandes violences» jouit à son tour de la faveur de la Pythie qui aurait dit aux Astypaléens qu'il «serait le dernier des héros»[160]. Léonymos se rend dans l'île Leuké, chez Achille, lui-même proche d'Apollon[161]. Grâce à leurs expériences ascensionnelles et à l'acquis du savoir divin, tous excellent dans le domaine de la mantique et des pratiques oraculaires (ils rendent des oracles et prononcent des discours divinatoires, prévoient des événements futurs importants et interprètent les songes). C'est Empédocle lui-même qui fait le point: «Et lorsque vient la fin, ils deviennent prophètes,/ Poètes, médecins et princes sur la terre;/ Puis, de là, ils s'élèvent et deviennent des dieux/ Comblés d'honneurs» (εἰς δὲ τέλος μάντεις τε καὶ ὑμνοπόλοι καὶ ἰητροί/ καὶ πρόμοι ἀνθρώποισιν ἐπιχθονίοισι

---

[157] Alc. fr. 307c (Campbell). De même, le second *Hymne homérique à Apollon* invoque «Phoibos, que chante le cygne harmonieux en s'accompagnant de ses ailes» (v. 1: Φοῖβε, σὲ μὲν καὶ κύκνος ὑπὸ πτερύγων λίγ' ἀείδει).

[158] Cf. Ar. *Gren.* 207; Eur. fr. 773.33-34 (Kannicht); voir aussi Plat. *Phéd.* 85b.

[159] D'après Origène (*Contra Celse*, III 27), Celse avait rapporté le récit d'Hérodote, citant ensuite, comme de son propre chef et en y donnant son assentiment, l'oracle d'Apollon qui recommanda aux Métapontins de placer Aristéas au rang des dieux. Voici le passage intégral: «Δαιμονίως αὐτὸν ἠφανίσθαι ἐναργῶς δ΄ αὖθις φανῆναι καὶ πολλαχοῦ τῆς οἰκουμένης ἐπιδεδημηκέναι φησὶ καὶ θαυμαστὰ ἠγγελκέναι, ἔτι δὲ καὶ χρησμὸν τοῦ Ἀπόλλωνος, ἐπισκήψαντος Μεταποντίνοις ἐν θεῶν μοίρᾳ νέμειν τὸν Ἀριστέαν, ὡς ἀφ΄ ἑαυτοῦ καὶ συγκατατιθέμενος ἐκτίθεται» (trad. M. Borret, *SC*, p. 65).

[160] Cf. Plut. *Vie Romul.* XXVIII 5-6. Les accès de démence et de fureur évoquent, en quelque sorte, la folie d'Ixion.

[161] Comme l'a bien souligné Walter Burkert, *GRAC*, p. 147 et «Apellai und Apollon», *RhM* 118 (1975), p. 19. Voir aussi J. Bremmer, «Heroes, Rituals, and the Trojan War», *SSR* 2 (1978), p. 5-38.

πέλονται./ ἔνθεν ἀναβλαστοῦσι θεοὶ τιμῆισι φέριστοι)[162]. Il ne faut pas oublier que tous ces héros légendaires appartiennent à la tradition grecque de l'époque archaïque, dans laquelle être proche des dieux ou semblable aux dieux (ὁμοίωσις θεῷ), égal à eux, «homme divin», même divinité, représentaient de graves fautes relevant de l'ὕβρις et ne constituaient pas des desiderata. Ces idéaux ne deviendront récurrents et ne seront formulés de façon explicite qu'à partir de l'époque hellénistique, notamment pendant l'Antiquité tardive[163].

Le Grand Nord. Nous remarquons, d'une part, que la distribution primitive des voyageurs fabuleux recouvre à peu près l'Ionie[164], région où Apollon règne sur «la Lycie et la charmante Méonie/ Et Milet, la cité charmante au bord de la mer» (*HhApoll*. 179-181) et que, d'autre part, les destinations de leurs excursions ont toutes un lien étroit avec le Grand Nord, lié à son tour à Apollon, car c'est de là, de chez les Hyperboréens que, dans la tradition mythique et selon une interprétation évhéméristе, venait le dieu lui-même[165]. Abaris passe, chez Hérodote, pour un soi-disant Hyperboréen (IV 36), les témoignages tardifs le font tous venir sur sa flèche de l'Hyperborée[166]. C'est là-bas aussi qu'Aristéas se serait rendu sous l'effet de l'inspiration divine, là où il aurait visité les peuples voisins des Issédones, tous fictifs ou par leur allure physique ou par leur richesse exotique: les Arimaspes qui «n'ont qu'un œil, d'excellents guerriers… les plus robustes des hommes»[167], les Griffons qui gardent l'or, les Hyperboréens. Les informations recueillies «sur place» par Aristéas sont à mi-chemin entre histoire et fable[168], du moins aux yeux sceptiques

---

[162] Emp. fr. 146 D.-K. *apud.* Clém. Alex. *Strom.* V 150. 1.

[163] Voir *supra*, p. 231, n. 8. Sur le problème de la ressemblance avec les dieux et de l'asssimilation aux dieux dans la tradition philosophique ancienne, voir l'ouvrage récent de R. Koch-Piettre, *Comment peut-on être dieu? La secte d'Épicure*, Paris: Belin, 2005, en spéc. le chapitre «*Homoiôsis theôi*: une échelle escamotable», p. 21-25 (avec de nombreuses références bibliographiques).

[164] Hermotime vient de Clazomènes, Dexicréon et Pythagore de Samos, Aristéas de Proconnèse, fondée par les Milésiens, Sarpédon de Lycie comme Bellérophon, Phormion de Sparte à l'époque où cet État avait noué des liens très étroits avec l'Est, notamment avec la Lydie et Samos (cf. Dowden 1979: 302).

[165] Cf. Alc. fr. 307c (Campbell); Pind. *Ol.* VIII 47.

[166] Lycurgue, *l. c.*; Plat. *Charm.* 56d; Jambl. *Vie de Pythag.* 91; Strab. VII 3. 8; *Souda su.* Ἄβαρις; Ovide, *Mét.* V 86 mentionne un certain *Caucasiumque Abarin*, mais l'identité n'est pas assurée et il ne faut pas le confondre avec Abaris l'Hyperboréen (voir à ce sujet G. H. Macurdy, «The Hyperboreans Again, Abaris, and Helixoia», *CR* 34. 7-8 (1920), p. 137-141 et G. Moravcsik, «Abaris, Priester von Apollo», *Körösi CSOMA-Archivum*, suppl.1 (1936), p. 104-118).

[167] Ainsi que les décrit aussi Aristéas, fr. 4-5 (Bolton).

[168] Pour l'inventaire des sources anciennes relatives à ces peuplades mythiques et pour la réception des *Arimaspées* chez les auteurs plus tardifs, voir Mercier 2006. D'après E. D. Phillips, «The legend of Aristeas. Fact and fancy in early Greek notions of East Russia, Siberia and Inner Asia», *Artibus Asiae* (Ascona) XVIII,

d'Hérodote qui laisse à Aristéas toute responsabilité sur le contenu de son poème. Selon Bacchylide (III 57-60), grâce à l'invocation du fils de Létô, Crésus enlevé du bûcher où il était monté avec son épouse et ses filles et, après que Zeus fit planer le voile noir d'une nuée, qui éteignit la blonde flamme, fut emporté par Apollon qui l'établit avec ses filles élancées chez les Hyperboréens, en récompense de sa piété, «car nul des mortels n'avait adressé à la divine Pytho de plus riches offrandes». Sur les conseils oraculaires de Pythie, Léonymos se serait rendu dans l'île de Leuké, cette île-là «couverte de bois, et peuplée d'animaux tant féroces qu'apprivoisés, où personne n'avait abordé, dit-on, avant lui» (Paus. III 19). Musaeus, proche d'Orphée et de Zalmoxis, est thrace, il est présenté parfois comme le père, parfois comme le fils d'Eumolpos, ancêtre des Eumolpides: devin et poète lyrique archaïque, héros rendu immortel et proche des mystères d'Éleusis, il passait pour avoir reçu de Borée (vent du Nord) la capacité de voler dans les airs[169].

Qu'on rencontre le Grand Nord à travers tous ces itinéraires ne relève pas d'une curieuse coïncidence, mais témoigne du degré de standardisation qu'ont connu les versions originales des récits, «the memorates», comme les appelait le folkloriste C. W. von Sydow[170]. Issues des récits qui, à l'origine, racontaient une intense expérience personnelle (soit du personnage titulaire soit d'un de ses proches), ces «memorates» ont été, par la suite, sérieusement retravaillées par la tradition orale, arrivant graduellement à un caractère schématique et stéréotypé. Tantôt on a éliminé des détails, tantôt on en a ajouté. Les premières victimes de tels filtrages et simplifications ont été les données relatives au moment et au lieu exacts de l'événement, aux circonstances et aux étapes de l'expérience, à l'interprétation du narrateur, aux réactions de l'auditoire, au contexte social plus large. De cette façon, les récits originaux devinrent un bien commun et universel, sans cachet, de circulation plus ou moins large. Ainsi que le souligne Gunnar Granberg, «the memorates become migratory legends of only minor importance as testimonies for the beliefs of a

---

2 1955 et *id.*, «A further note on Aristeas», *Artibus Asiae* (Ascona) XX 1957, les références aux Griffons et aux Arimaspes, telles qu'elles apparaissent dans la version hérodotéenne de la légende d'Aristée, appartiennent au folklore asiatique et reflètent l'existence de mines d'or dans l'Asie centrale et la Sibérie du Sud.

[169] Origine thrace: Strab. X 3. 17; Immortalité: Plat. *Rép.* 363c-d; Ar. *Gren.* 85; fr. 504 *PCG*; Plut., *Lucullus* 44; Vol: Paus. I 22. 7 (d'après Onomatocrite, proche des milieux «orphiques»).

[170] C. W. von Sydow, *Selected Papers on Folklore*, Copenhague-New York: Rosenkilde and Bagger/ Arno, 1948, p. 73-77, repris dans L. Petzoldt (éd.), *Vergleichende Sagenforschung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969, p. 78-81.

certain region»[171]. Ces observations liées aux aspects formels des traditions populaires peuvent ainsi nous faire comprendre comment le motif du Grand Nord est arrivé à s'imposer en tant que dénominateur locatif commun, et cela grâce au riche symbolisme et à l'aura mythique dont il a joui constamment à travers la tradition littéraire grecque, car on retrouve les traits spécifiques des peuples et des pays du Grand Nord *in nuce* dans les mythes. Nous devrons attirer l'attention sur certains éléments, en eux-mêmes extérieurs aux récits considérés ici, mais étroitement associés par cette tradition légendaire à ses voyages. Pour des raisons qui tiennent de l'économie de l'exposé, nous avons choisi d'analyser en détail quelques modèles spatiaux relatifs au Grand Nord (et à d'autres espaces de confins équivalents) proposés par la tradition mythologique dans une annexe à ce chapitre (***Appendice* IX**). Retenons ici, seulement, l'intérêt constant manifesté par la pensée spatiale des Grecs pour tout ce qui relève du Grand Nord, pays éloignés situés au bout du monde et leurs peuples fabuleux et exotiques. Ensemble, peuples et pays des confins septentrionaux offrent autant sur le terrain de la géographie mythico-poétique que sur le terrain de la géographie ionienne du Ve s. av. J.-C. ou sur celui des spéculations de tout genre, le tableau d'un espace liminal, d'un *ailleurs* mi-sacré mi-sauvage, dont les éléments et structures spatiales renvoient à la fois à la topographie d'un autre monde - terrestre, mais excentré, car projeté aux limites du monde connu - et à celles de l'au-delà.

Préliminaires aux voyages des sages. En règle générale, le moment préliminaire de «l'excursion psychique» est d'essence cataleptique. Le corps étendu, inerte, la respiration faible, la perte temporaire de la conscience sont les indices somatiques les plus récurrents du sommeil profond de la «transe» ou de la mort apparente qui affectent les acteurs/auteurs des voyages visionnaires: l'expression qu'emploie Hérodote à propos d'Aristéas, οὔτε τεθνεῶτα οὔτε ζώοντα est exemplaire[172]. Nous ne reviendrons plus sur le lien étroit

---

[171] G. Granberg, «Memorat und Sage, einige methodische Gesichtspunkte», in L. Petzoldt, *op. cit.* (n. 170), p. 90-98 (cf. Bremmer 1983: 28).

[172] L'expression est reprise par Plut. *Vie Romul.* XXVIII 6 à propos de la disparition subite de Cléomèdes. Diogène Laërce VIII 61 cite Héraclide du Pont (fr. 77 Wehrli) qui, «en parlant d'une femme, dit qu'elle fut dans un état tel qu'il maintint son corps, trente jours durant, sans respirer ni se décomposer». À ce sujet, voir Detienne 2006 (1967): 134; Gottschalk 1980:13-36; Culianu 1991:182. Des auteurs tels que Plutarque, Aristote ou son disciple, Dicéarque, ont expliqué que la plupart des hommes sont davantage réceptifs aux signes divins lorsque le corps en sommeil affranchit l'âme et lui garantit la tranquillité et la liberté de mouvement «sans entraves ni empêchement» (cf. Dicéarque, fr.15-16 Wehrli, Plut. *De genio Socratis* 588d-589d).

entre le sommeil, le rêve, la mort, le passage[173]. Tous ces phénomènes liminaux ouvrent une brèche qui permet à l'âme de se détacher du corps. On parvient à cet état involontairement, indépendamment du sujet (l'Aristéas d'Hérodote) ou grâce à un certain savoir technique en matière de contrôle corporel (Abaris, l'Aristéas de Maxime de Tyr, Hermotime). C'est, du moins, ce que nous assurent les commentateurs modernes. Notons d'ailleurs que la limite séparant la divination technique de la divination inspirée n'est pas aussi claire que certains le prétendent. Cicéron le disait déjà (*De la divination* II 11) et, à coup sûr, les Grecs d'époque archaïque ne faisaient pas cette différence spécifique, même si, pour eux, le délire divin n'exclut ni le savoir ni la technique. Si l'on regarde de plus près les témoignages dont on dispose, on observe que les descriptions de ces étapes préliminaires évoluent de l'ignorance complète à des explications de plus en plus rationalistes chez les auteurs plus tardifs. Dans le récit racontant les apparitions et les disparitions successives d'Aristéas, Hérodote ne mentionne aucune étape préliminaire; bien plus, dans les données de sa mort apparente ou de sa perte de conscience liées à la translation corporelle, le contexte choisi - la boutique d'un foulon, où Aristéas était entré par hasard – peut montrer l'ignorance du sage en matière de phénomènes psychiques liminaux, puisque ceux-ci surviennent indépendamment du sujet et sont dus exclusivement à la force divine qui l'avait emporté selon le schéma classique des rapts; seulement lors de la rédaction de ses *Arimaspées*, Aristéas est dit φοιβόλαμπτος γενόμενος, sans qu'il soit précisé comment cet état d'exaltation intense s'installe. D'après Ken Dowden, Aristéas avait été «saisi» par Apollon et, par la suite, il était toujours dans l'état de φοιβόλαμπτος γενόμενος à son arrivée parmi les Issédons[174]. Au contraire, la description de l'échappée de l'âme d'Aristéas chez Maxime de Tyr est expliquée: «le corps s'étendait à terre, conservant quelque respiration, mais si faible, qu'on l'eût pris pour un cadavre» (Προκονησίῳ ἀνδρὶ τὸ μὲν σῶμα ἔκειτο ἔμπνουν μέν, ἀλλ΄ ἀμυδρῶς καὶ ἐγγύτατα θανάτου)[175]. Cette brève description peut faire allusion à un certain procédé technique pour obtenir l'état de transe. Le silence sur de tels détails pourrait s'expliquer de plusieurs manières: i) par le caractère ésotérique de la méthode; ii) comme méfiance de la part des auteurs qui rapportent de tels récits à l'égard de ce qu'ils considéraient soit comme

---

[173] Pour le traitement de cette question, voir *supra*, chap. II. 2. 1. 3.
[174] Dowden 1980: 491.
[175] Max. Tyr. *Diss.* X 2e.

des supercheries de «sages» qualifiés fréquemment de γόητες, soit comme des détails trop fabuleux; iii) ou encore, par leur hermétisme dont témoigne peut-être le schématisme des auteurs tardifs.

Cependant, à propos d'Abaris, Hérodote laisse échapper un mot sur le contexte préliminaire de son voyage: Abaris, *sans manger* (οὐδὲν σιτεόμενος), aurait promené sa flèche d'un bout à l'autre de la terre (Hdt. IV 36, voir *ci-dessus*). Qu'Abaris se prive de nourriture non seulement trahit, encore une fois, son appartenance aux peuples mythiques qui s'adonnent aux plus étonnantes pratiques alimentaires («βίος sacré» ou prescriptions rituelles), mais devient une condition nécessaire et suffisante pour que son voyage s'accomplisse. La perspective *externaliste*, apparemment naïve, qui considère le jeûne comme essentiel à un déplacement transaérien, peut surprendre. Pourtant, Abaris se montre très avancé dans cette science une fois qu'il a appris à se passer entièrement de nourriture. Ce petit détail renvoie au savoir surhumain que maîtrisait le sage, aux méthodes de contrôle du corps auxquelles il faisait appel à l'occasion d'une expérience liminale extracorporelle. La privation de nourriture se trouve, en quelque sorte, au nombre des descriptions des auteurs tardifs relatives à l'échappée de l'âme, vue principalement comme relâchement des contraintes corporelles avec tout ce que cela implique: affranchissement de toutes les passions corporelles, des faiblesses et des impuissances liées à la vie terrestre, liberté de mouvement, qui annoncerait ainsi l'idée de la liberté de l'âme détachée du corps[176].

Dans le récit concernant Hermotime, on retrouve un détail qui fait allusion à un certain savoir en matière de contrôle des phénomènes de transe: d'après ce que nous apprend Apollonius (*Mirabilia* 3), l'âme d'Hermotime voyageait pendant que son corps «gisait inerte à terre»; plus loin, Apollonius rapporte qu'en dépit de l'ordre que la femme d'Hermotime avait reçu de sa part, que personne ne touche son corps pendant son sommeil profond, ses ennemis purent toutefois l'observer d'un coup d'œil furtif: ils virent le corps d'Hermotime «étendu à terre, nu et immobile». L'enfermement dans un lieu clos, à l'écart des regards des autres, la position couchée sur la terre, l'immobilité du corps reviennent

---

[176] En plus d'être un trait «chamanique», le motif du jeûne est fréquemment mentionné dans les pratiques d'initiation (voir, par exemple, Strepsiade étonné de la mine patibulaire des disciples, Ar. *Nub.* 185-186). Outre l'exemple d'Abaris, voir celui d'Épiménide (nourri par les Nymphes, mais on ne le vit jamais manger, cf. Diog. Laert. I 109 ou Plut. *Du visage qui apparaît dans l'orbe de la lune* 940b-c) ou celui de Pythagore (maigre comme un clou: Hermippos, fr. 24 (Bollansée); mourant de faim: Dicéarque, fr. 35; Diog. Laert. VIII 40 et les nombreux témoignages relatifs aux pratiques alimentaires particulières des Pythagoriciens et des Orphiques).

comme motifs récurrents dans les versions tardives des récits décrivant les phénomènes de transe ou l'envol de l'âme. De même, le détail concernant la nudité du corps est un symbole universel, attesté dans plusieurs rites de passage et d'initiation, particulièrement dans certaines pratiques rituelles chamaniques[177].

En dépit de leurs silences et allusions aux moments préliminaires et aux «méthodes» pour induire l'état de transe, ces récits partagent certains motifs empruntés aux récits mythiques, ceux qui annoncent que quelque chose de significatif va se passer. Ce *là et alors*, surtout temporel, grâce au contact étroit avec la mort, provoque le passage de nature ontologique perçu comme voyage visionnaire traduit en termes spatiaux. Sur les conseils de l'oracle d'Apollon à Delphes, Léonymos de Crotone est allé dans l'île de Leuké pour s'y faire soigner après avoir reçu une *blessure* lors d'une bataille avec un adversaire surhumain qui l'avait mis en contact avec la mort[178]. Dans le récit d'Hermotime, la faute de sa femme et le regard interdit des ennemis – motif récurrent dans les mythes grecs, tel celui d'Actéon – sont les temps forts qui amorcent la trame narrative. La catabase d'Épiménide de Crète se déclenche après qu'il se soit égaré pendant qu'il menait les troupeaux de son père, événement qui a lieu à midi précisément[179], heure cruciale dans l'imaginaire religieux grec. C'est à midi aussi que se déclenche l'envol de l'âme d'Empédotime, vers les régions supérieures de l'atmosphère, là où il reçut les enseignements sur les choses divines de la part de Perséphone et Hadès en personne[180]. Plus tard, le roi grec du récit fourni par

---

[177] Bonnechère 1998: 442 et n. 24: l'exemple de Strepsiade d'Aristophane. Dowden 1979: 310: l'exemple du moine nu qui prétend aller régulièrement au ciel, tiré de la tradition indienne du *Pançatantra* et avec lequel l'histoire d'Hermotime présente de nombreuses ressemblances. Pour des exemples «chamaniques», voir Bremmer 1983: 39.

[178] Paus. III 19. Théompompe, *FGrH* 115 F 392 raconte que Phormion de Sparte, comme Léonymos, fut blessé dans une bataille par un adversaire aux pouvoirs surhumains; grâce aux conseils d'un oracle, il se rendit chez les Dioscures à Sparte pour se faire soigner, mais en entrant, il se trouva par miracle chez lui, à Crotone (pays natal de Léonymos,du moins pour les Pythagoriciens). Les Dioscures sont proches d'Hélène que Léonymos avait rencontrée sur l'île de Leuké. Sur le même sujet, voir ce que rapporte Pausanias (III 16. 2). Pour d'autres sources et renseignements, voir Burkert 1962: 37, n. 6. Dowden 1979: 296 qualifie son histoire d'«évidemment pythagoricienne» et voit dans la Crotone de l'arrivée de Phormion un remaniement des Pythagoriciens. De plus, en s'appuyant sur les observations de Pausanias, Ken Dowden avance l'hypothèse que Léonymos n'est qu'une invention de Stésichore sur le modèle de Phormion «pour annoncer l'autorité d'Hélène de *Sparte* dans sa palinodie, qui semble avoir été composée pour faire réparation à Sparte à une époque où cet état se préoccupait beaucoup de mythes». Si l'hypothèse est solide, il est sûr que Stésichore se servait d'un schéma mythologique tout fait, où l'on retrouve les éléments-clés: contexte névralgique (bataille, blessure), conseils oraculaires, voyage aux confins septentrionaux de la terre. Même inventé, Léonymos garde sa pertinence, car il correspond à ce que les Grecs attendent.

[179] Diog. Laert. I 109; Pline *HN* VII 53 mentionne «la fatigue par la chaleur et la marche».

[180] Heracl. Pont. *Sur l'âme*, fr. 90-107 (Wehrli). Que ce personnage soit une invention d'Héraclide du Pont importe peu, car, si invention il y a, elle s'appuie toutefois sur des données narratives récurrentes.

Aristote dans l'un de ses dialogues perdus, *Eudème ou sur l'âme*[181], entre en transe visionnaire alors que, malade, il *agonisait entre vie et mort*, etc. Pourtant, aucun des récits conservés n'apporte d'exemple d'un *là* névralgique - endroit, lieu ou contexte spatial sensible, prêt à déterminer l'expérience extra-ordinaire de nos voyageurs. D'une manière ou d'une autre, chacune de ces brèves allusions suffit à évoquer leur point de contact avec le monde divin ou, plutôt, avec l'au-delà.

Les voyages des sages. Après les préliminaires, le voyage visionnaire commence: en corps et esprit ou seulement en esprit. De telles «excursions psychiques» revêtent des formes différentes, toutes renvoyant, d'une manière ou d'une autre, aux sèmes de l'ubiquité: la bilocation (Pythagore vu à Crotone et à Métaponte en même temps, le même jour[182]), la translation dans l'espace (Aristéas), *translatio ad deum* (Phormion de Sparte?[183], Empédocle[184]), disparition subite et incompréhensible, en corps vivant (Cléomèdes[185], Aristéas, Phormion de Sparte).

La description la plus simple d'un tel voyage, proche de celles des enlèvements de héros mythiques sous l'effet des diverses forces du vent, concerne le vol de Musée: selon Pausanias (I 22. 7), qui rapporte un poème d'Onomacrite, «Musée avait reçu de Borée le don de voler dans les airs». On voit ainsi conjugués le motif du déplacement sur les voies aériennes grâce à l'action d'une force physique d'essence divine et l'idée relative à l'analogie entre les natures aérienne et «atmosphérique» de l'âme. Ce mélange ne nous étonne pas, vu que l'idée concernant le rapport de contiguïté logique entre âme et air vient de loin, ainsi qu'en témoigne le rattachement de ψυχή à la racine i.-e. **bhes*- qui exprime

---

[181] Ce dialogue a été dédié au philosophe Eudème de l'Académie et a été rédigé à l'occasion de sa mort au combat, vers 354/ 3 av. J.-C. (cf. E. Bignone, *L'Aristotele perduto e la formazione filosofica di Epicuro*, Firenze, 1936; F. Nuyens, *L'évolution de la psychologie d'Aristote*, Louvain, 1948; P. Moraux, *À la recherche de l'Aristote perdu. Le dialogue «Sur la justice»*, Louvain, 1957; I. Düring, *Aristoteles. Darstellung und Interpretation seines Denkens*, Heidelberg, 1966; E. Bertu, *La filosofia del primo Aristotele*, Padova, 1962). Ce fragment nous est parvenu par l'entremise des écrits d'Abu Yusuf Ya'qub ibn Ishaq al-Kindî (*Eudème*, *apud* Al-Kindî, *Épître relative au propos sur l'âme* IV = fragm. 11 Ross, trad. fr. par S. Mestiri et G. Dye, dans *id.* (éds.), *Al-Kindî. Le moyen de chasser les tristesses et autres textes éthiques*, Paris, 2004, p. 109-110). L'authenticité du fragment est toutefois contestée par R. Walzer, «New Studies on Al-Kindî» et «Un frammento nuovo in Aristotele», *Greek into Arabic*, Cambridge, 1962, p. 175-205; C. Genequand, «Platonism and Hermetism in al-Kindî's fi al-Nafs», *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften* 4 (1987/1988), p. 10.

[182] Cf. Élien, *HV* II 26, IV 17; Apollon. *Mirab.* 6; Jambl. *Vie de Pythag.* 134, 136 (avec une petite modification de localisation: Tauromène au lieu de Crotone). Plus tard, Apollonius de Tyane empruntera le motif (cf. Philostr. *VA* IV 10).

[183] Cf. *FGrH* 115 F 392; Paus. III 16. 2-3; Clém. Alex. *Strom.* I 334a.

[184] Cf. Pline, *HN* VII 173; Apollon. *Mirab.* 6.

[185] Plut. *Vie Romul.* XXVIII 5-7.

l'idée de «souffle»[186], rapprochement constant à travers la tradition littéraire grecque. De plus, l'idée ne restera pas sans lendemain, puisque la ressemblance de nature entre ψυχή et l'air a donné lieu à l'un des meilleurs corollaires du principe du ὅμοιον ὁμοίωι: le semblable aspirant naturellement au semblable, en conséquence, la ψυχή aspire à l'éther alors que le corps, de nature tellurique, rejoint la terre.

L'Abaris d'Hérodote et de Lycurgue est censé se déplacer en corps vivant, comme tous les autres héros mythiques[187], ce qui montre que la pensée d'époque archaïque ne pouvait pas encore renoncer aux idées de corporalité et de matérialité, ni aux motifs mythiques. Rien n'indique, d'après ce que rapporte Hérodote, qu'Abaris suive une route transéthérienne. En revanche, il est clair qu'il vole[188], qu'il se déplace au-dessus de la terre, le plus probablement dans les airs puisque l'expression «d'un bout à l'autre de la terre», en plus de renvoyer au riche symbolisme des extrémités du monde, suggère une route parabolique et une perspective panoramique sur la surface terrestre définie grâce à une métonymie, l'une et l'autre, comme nous venons de le voir, étant spécifiques des déplacements transaériens. À vrai dire, il est difficile de saisir avec une seule expression hérodotéenne quel pourrait être le chemin suivi par le héros.

Même si son itinéraire ne vise pas à atteindre les hauteurs ouraniennes – nous sommes déjà loin des montées des héros mythiques vers le ciel et le séjour des dieux -, on reconnaît deux autres constantes des voyages des mortels qu'on rencontrera partout à travers la littérature des voyages entrepris par des humains: l'attraction qu'exerce le lointain et la fascination de la vision totale et de l'ubiquité plutôt que celle du vol proprement dit. Au reste, l'expression métonymique suggère l'indétermination spatiale associée au voyage qu'effectue le sage: il peut se trouver partout et nulle part, ce qui relève autant de son

---

[186] Cf. G. Köbler, *Indogermanisches Wörterbuch*, Berlin-New York, 2000, p. 59, disponible en ligne à l'adresse suivante: www.koeblergerhard.de/idgwbhin.html; J. Pokorny, *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*, Bern, 1951, p. 146 (cf. www.indo-european.nl/cgi-bin). Voir à ce sujet E. Arbmann, «Untersuchungen zu primitiven Seelenvorstellungen mit besonderer Rücksicht auf Indien», *Le Monde Oriental* 20 (1926), p. 194-198; Onians 1951: 93-95.

[187] Alors que dans la version d'Héraclide de Pont (fr. 51c Wehrli), Abaris est censé voyager en transe. Il en va de même pour Léonymos qui, d'après certains, voyage en corps vivant (Conon *FGrH* 26 F 1. 18; Paus. III 19. 11-13), d'après d'autres seulement en transe, ce qui implique la séparation de l'âme du corps (Tert. *De anima* 46. 9; Hermias, Schol. *in Phaedrum*, éd. P. Couvreur, Paris, 1902, p. 75).

[188] Il y a même des recherches étymologiques qui montrent que son nom dérive du mot hébreu *abar* «voler, planer dans les airs», cette racine sémitique étant attestée pour Chypre, ἀβαρταί · πτηναί · Κύπριοι, et correctement interprétée par Hésychius, par la suite rationalisée par la source commune à Hérodote, à Lycurgue et probablement à Hécatée (Cf. Dowden 1979: 305, Bolton 1962: 158, Dodds 1965: 161, n. 33, Meuli 1935: 159, n. 4, 160).

ubiquité que de l'*ailleurs* spatio-temporel où il se meut[189]. Toujours à la différence des héros mythiques, Abaris se met en mouvement tout seul et se déplace de lui-même. Il est à la fois l'acteur et l'auteur de son déplacement, sans qu'aucun dieu ou force divine ne l'enlève, ne l'emporte, ne le transporte, ni même ne l'assiste. Pendant son vol, Abaris se sert d'une flèche qui, davantage que dans les cas des déplacements des dieux, lui sert de moyen de locomotion, mais plus encore d'objet censé justifier la possibilité du vol à cause de ses affinités avec l'espace aérien qu'elle peut fendre aisément. C'est Abaris, en effet, qui conduit sa flèche, qu'il promène d'un bout à l'autre de son itinéraire, en la tenant à la main[190], c'est, du moins, dans cet esprit que le récit hérodotéen présente la flèche: comme objet, peut-être attribut d'Abaris et lien avec l'archer Apollon, nullement comme instrument du vol[191]. Hérodote diffère, en effet, d'une tradition parallèle, moins rationaliste, reprise plus tard par Héraclide du Pont et par des auteurs encore plus tardifs, qui voulaient faire de cette flèche une sorte de balai de sorcières. Si on tient compte du fait que la version du récit d'Héraclide du Pont nous offre l'image du voyage en transe de l'âme d'Abaris, il ressort que, sur le terrain des voyages extracorporels, nous sommes en présence d'un mélange de motifs. La flèche d'Abaris n'en serait qu'un exemple. Pour revenir aux témoignages de l'époque archaïque, un fragment de Lycurgue qui nous est parvenu (voir ci-dessus) décrit la flèche comme un objet divin qu'Abaris doit à Apollon et dont la fonction apparaît rattachée plutôt à l'exercice de pratiques divinatoires qu'à la locomotion. Chez les Modernes, d'après les nombreuses interprétations dont elle a fait l'objet, il apparaît aussi que cette flèche pose un réel problème. En effet, nous sommes en présence de deux traditions. L'une indique que cette flèche est en or et relève d'Apollon, servant aux pratiques divinatoires et à guérir les épidémies[192]. C'est ce qui fait dire à E. Rohde, à propos d'Abaris: «Portant dans ses mains la flèche d'or, signe de sa nature et de sa mission

---

[189] Peut-on supposer que les Grecs anciens assimilaient l'image d'Abaris en vol à celle des oiseaux de passage, provenant des contrées nordiques? Leur vol en partance et en provenance de régions inconnues, assimilées à des pays des morts ou, au contraire, à des pays paradisiaques, a-t-il contribué à donner sa signification religieuse au vol?

[190] D'après Cecilia Saerens, «Hérodote, Abaris et les Hyperboréens», dans H. Melaerts, R. de Smet, C. Saerens (éds.), *Studia varia Bruxellensia ad orbem graeco-latinum pertinentia*, 3, Leuven: Peeters, 1994, p. 145-158, Abaris chevauche la flèche, mais le contexte du récit d'Hérodote n'est pas clair à cet égard.

[191] Cependant, Nonnos, qui s'inspire du récit hérodotéen, appelle la flèche «ailée et voyageuse» (*Dion.* XI 132: ἔκλυες αὐτὸν Ἄβαριν, ὃν εἰς δρόμον ἠεροφοίτην/ ἱπταμένῳ πόμπευεν ἀλήμονι Φοῖβος ὀϊστῷ).

[192] Lycurgue, *l.c.*; Jambl. *Vie de Pythag.* 19 (à Sparte et à Cnossos, parmi d'autres cités); Plat. *Charm.* 158b (professe l'art de guérir, voire celle de rendre immortel, en lançant des incantations); Harpokration *su*. Ἄβαρις; *Souda su*. Ἄβαρις, ce que rapproche Abaris d'Épiménide, celui qui purifia Athènes frappée par la peste (cf. Diog. Laert. I 109).

apolliniennes, il parcourait le monde, écartant les maladies au moyen de sacrifices, prédisant les tremblements de terre et les autres calamités»[193]. Ailleurs, on apprend que la flèche fait partie de l'équipement traditionnel du chaman sibérien et que l'âme d'Abaris s'en serait servi comme d'un véhicule[194]. Plus récemment, la flèche hérodotienne d'Abaris a été rattachée à la tradition mythique et religieuse zoroastrienne[195], liée au motif du Grand Nord. Le jeûne et la flèche d'Abaris apparaissent comme les produits d'une τέχνη artisanale; pourtant, ils renvoient à une σοφία religieuse, inspirée par la divinité. Il faut se demander si, dans ces récits archaïques, les conceptions eschatologiques appartiennent à des croyances marginales ou si elles sont le fruit visionnaire de l'esprit des rhapsodes. Nous partageons l'avis de Jaume Pòrtulas qui, à propos de la *Deuxième Olympique* de Pindare et en réponse à Douglas E. Gerber, souligne que «la plupart des courants mystiques des VIe et Ve s. ne comportent que rarement des doctrines et des narrations sotériologiques. Ils visaient plutôt des expériences ineffables: c'était aux poètes, alors, de mettre en paroles ces intuitions»[196].

L'exemple le plus célèbre de translation est celui du corps d'Aristéas. Hérodote nous expose ce qu'il a entendu dire au sujet d'Aristéas à Proconnèse et à Cyzique:

> «étant entré à Proconnèse dans la boutique d'un foulon, il y mourut; et le foulon, ayant fermé à clé son atelier, se mit en route pour porter la nouvelle aux parents du défunt. Le bruit de la mort d'Aristéas s'était déjà répandu dans la ville, quand un homme de Cyzique, qui venait de la ville d'Artaké, entra en contestation avec ceux qui la propageaient; il avait, disait-il, rencontré Aristéas se rendant à Cyzique, et avait conversé avec lui. Comme il le soutenait avec force en face de ses contradicteurs, les parents du défunt se présentèrent à la boutique du foulon, avec ce qu'il fallait pour la levée du corps; on ouvrit la pièce, et on n'y aperçut Aristéas ni mort ni vif. Sept ans après, il aurait reparu à Proconnèse, aurait composé ce poème que les Grecs appellent maintenant *Arimaspées*, et, le poème composé, aurait disparu pour la deuxième fois. Voilà ce qu'on raconte dans ces deux villes»[197].

---

[193] E. Rohde, *Psyché,* 1956, p. 37.
[194] Éliade 1968: 133 montre qu'en de nombreux endroits du monde, et notamment en Asie centrale et septentrionale, l'arc et la flèche font partie de ce qu'il appelle l'«appareil ascensionnel» du chamane; Dodds 1965: 161. *Contre*: Bremmer 1983: 44, n. 84.
[195] À ce sujet, voir A. Piras, «Le tre lance del giusto Wiraz e la freccia di Abaris: ordalia e volo estatico tra iranismo ed ellenismo», *SOL* 7 (2000), p. 95-109.
[196] Pòrtulas 1985: 236.
[197] Hdt. IV 14. Une version raccourcie et légèrement différente de cette même histoire est offerte par Plut. *Vie Romul.* XXVIII 4: «Cette histoire ressemble fort aux fables que les Grecs racontent sur Aristéas le Proconésien, et sur Cléomèdes d'Astypalée. Ils disent qu'Aristéas étant mort dans la boutique d'un foulon, et

En somme et s'il ne s'agit pas d'un recouvrement de versions différentes du même récit, mais de même époque[198], les données de base de l'histoire évoquent la translation d'Aristéas, entre Proconnèse, où gît son «cadavre» et le chemin vers Cyzique, où, croisé par quelqu'un, il «avait parlé»[199], ou, plutôt, il s'agit d'une translation en corps et en esprit, vu que ses parents ne le trouvent «ni mort ni vif» à l'endroit où on avait dit que gisait son corps. Quoi qu'il en soit, remarquons les données spatiales entre lesquelles s'opère la translation du corps d'Aristéas : entre la boutique du foulon, située probablement dans le centre de la ville, et l'espace extérieur de la cité. Ajoutons que le lieu de sa «mort» est situé justement sur les bords de la Mer Noire, vers les confins septentrionaux du monde connu, comme il se doit… Aux données spatiales qui marquent la transition – et qui néanmoins attirent l'attention vers l'opposition entre vie et mort - s'ajoute l'écart temporel réduit, en bonne tradition mythique, à l'instantanéité du passage. Bien que ce récit, comme les autres, comporte une expérience ineffable et non une «théologie»[200] formulée avec précision, les détails spatio-temporels agissent comme tremplin vers les réalités intelligibles. Ils rendent compte moins du *comment* de la disparition que de l'*autrement* du passage, orientant

---

ses amis s'y étant transportés pour enlever le corps, il disparut tout à coup; des gens qui revenaient d'un voyage dirent qu'ils l'avaient rencontré sur le chemin de Crotone».

[198] Rohde 1952, 2: 92 n. 1 et Burkert 1972: 149 supposent que deux versions de la légende s'y mélangent: dans l'une, Aristéas meurt et entre en transe, dans l'autre il se déplace en corps vivant et en esprit sans se retourner; Meuli, *Gesammelte Schriften*, II, p. 857 et s. avance l'hypothèse que la version primitive est celle d'Aristéas en transe, alors que ses excursions en corps vivant et esprit sont le résultat des essais de rationalisation plus tardifs, dus aux traditions légendaires des communautés de Cyzique et de Proconnèse. Ivantchik 1993 avance l'hypothèse qu'Aristéas de Proconnèse a été confondu dans la tradition antique avec le héros métapontin Aristaios. Bremmer 1983: 34 accepte l'idée de la coexistence à l'âge archaïque de deux versions distinctes de la légende. La différence spécifique réside en cela que «those who knew Aristeas personnaly will have known that he experienced his adventures only in a trance; others who knew only his poem must have concluded that he in person had experienced his adventures». Cette distinction entre les voix narratives transparaît en effet dans le récit d'Hérodote, il peut s'agir même d'une tentative de sa part de fusionner deux récits légèrement dissemblables recueillis l'un à Proconnèse, l'autre à Cyzique, comme le suggère Mercier 2006: 15.

[199] Des commentateurs plus malicieux remarquent des inconsistances topographiques et chronologiques dans la narration, soulignant que le prodige n'est pas là où on le pense au premier abord. Si l'on refait le chemin, on observe, en effet, que le citoyen de Cyzique débarquant à Proconnèse au départ d'Artacé a dû mettre environ quatre heures pour faire le trajet par mer, selon la conjecture de Bolton 1962: 132-133. Dans ces conditions, comment a-t-il pu tout à la fois rencontrer Aristéas sur le continent après la «mort» du poète et débarquer à Proconnèse alors que la ville venait tout juste d'apprendre la nouvelle du décès? (cf. Mercier 2006: 14). Et Bolton de conclure en observant que «It is not so much the speed of Aristeas' journey from Proconnesus to the mainland as the speed of the Cyzicene's in the reverse direction which is really anomalous» (p. 133). *Contre:* Huxley 1986: 152.

[200] On utilise ici le terme «théologie» dans l'acception que lui donne Glenn Most dans son article, «Presocratic Philosophy and Traditional Greek Epic», dans Bierl 2007: 271-302. L'A distingue, ici, trois théologies différentes, «a mythical one used by the poets, a physical one used by the philosophers, and a civil one used by the people».

d'emblée l'attention vers l'opposition entre la vie et la mort (la mort tenue pour positive), vers le passage miraculeux entre ici-bas et un autre endroit de la terre et non vers la distinction traditionnelle des Grecs, solennelle et infranchissable, entre le ciel et la terre.

L'Aristéas d'Hérodote présente un itinéraire bien plus élaboré. Comme si l'histoire de sa translation dans l'espace, ensuite de ses disparitions et réapparitions successives ne suffisaient pas, Aristéas apparut aux Métapontins[201], deux cent quarante ans après sa «mort», en corps vivant comme nous l'apprenons par la suite, et «leur dit qu'ils étaient le seul peuple des Italiotes qu'Apollon eût visité; que lui-même, qui était maintenant Aristée, accompagnait alors le dieu sous la forme d'un corbeau»[202]; après ce discours, il disparut à nouveau. En somme, ce tableau est très proche des récits mythiques où les motifs spécifiques aux voyages en corps vivant et aux métamorphoses jouent à plein. Aristéas apparaît et disparaît à volonté, et dans l'espace et dans le temps, grâce à la force divine qui l'inspire. En fait, les figures du voyage, du va-et-vient, ne sont que des formes extérieures censées rendre compte du processus de transformation intérieure qu'Aristéas a subi. Il se montre aux destinataires de son message en corps et en esprit et disparaît pareillement[203]. Cette précision est importante puisqu'elle montre, à notre avis, que l'âme d'Aristéas ne se détache pas de son corps[204]. Son corps se métamorphose en corbeau – signe explicite de sa métamorphose intérieure dans la mesure où toute métamorphose amorce un processus initiatique et toute initiation délivre une révélation et cela a lieu seulement quand Aristéas accompagne Apollon en vol, de sorte que le corps se modifie de façon à pouvoir se joindre à l'âme et la suivre. De plus, la métamorphose du corps en corbeau convient au milieu atmosphérique qu'il est censé traverser en vol et renvoie aux affinités entre le corbeau et

---

[201] D'après Hinge 2006, à cause des liens entre Pythagore et Métaponte, ce récit doit appartenir à la tradition pythagoricienne.

[202] Hdt. IV 15. Voici le passage intégral: Μεταποντῖνοι < γάρ > φασὶ αὐτὸν Ἀριστέην φανέντα σφι ἐς τὴν χώρην κελεῦσαι βωμὸν Ἀπόλλωνος ἱδρύσασθαι καὶ Ἀριστέω τοῦ Προκοννησίου ἐπωνυμίην ἔχοντα ἀνδριάντα παρ᾽ αὐτὸν στῆσαι· φάναι γάρ σφι τὸν Ἀπόλλωνα Ἰταλιωτέων μούνοισι δὴ ἀπικέσθαι ἐς τὴν χώρην, καὶ αὐτός οἱ ἕπεσθαι ὁ νῦν ἐὼν Ἀριστέης· τότε δέ, ὅτε εἵπετο τῷ θεῷ, εἶναι κόραξ.

[203] D'après Origène (*Contra Celse*, III 27), Celse avait rapporté le récit d'Hérodote et affirmait qu'Aristéas, «après avoir disparu miraculeusement, apparut de nouveau clairement», c'est-à-dire en corps et en esprit. Il citait ensuite, comme de son propre chef, en y donnant son assentiment, l'oracle d'Apollon qui recommanda aux Métapontins de placer Aristéas au rang des dieux. Voir *supra*, p. 278, n. 159, le passage intégral.

[204] Sur ce sujet, les opinions des commentateurs divergent. Selon Bolton 1962 and Alemany i Vilamajó 1999: 45-55, Aristéas est allé *physiquement* chez les Scythes. *Contre*: Dowden 1979: 294: «il est tout à fait clair que c'est son esprit qui entreprit le voyage» et 1980: 490-2. Dodds 1965: 141 est plus reservé: «Whether Aristeas'journey was made in the flesh or in the spirit is not altogether clear».

Apollon[205] et exprime aussi l'éloignement d'Aristéas de ce monde-ci, de son séjour à l'écart, de son appartenance à un autre monde. Le corbeau prend ainsi une valeur symbolique privilégiée dans le récit d'Hérodote, tant il est vrai que l'élément matériel, lié à l'aspect extérieur, conduit aisément à l'idée de changement de statut. Quand, plus tard, Pline se fera écho de l'épisode du corbeau dont parle Hérodote, il assimile ce motif légendaire de la métamorphose à l'image de l'échappée de l'âme. Il rapporte qu'«on dit même que l'âme d'Aristéas a été vue à Proconnèse s'envolant de sa bouche, sous la forme d'un corbeau» (*Aristeae etiam uisam euolantem ex ore in Proconneso corui effigie*)[206]. Le corps est laissé de côté, gisant à sol et ne servant à l'âme que d'enveloppe physique et la représentation de l'échappée de l'âme, dans une perspective «externaliste» qui rappelle la façon dont l'âme des héros homériques sortait du corps après la mort, n'est qu'une image archaïsante qui relève d'une concession faite aux récits fabuleux d'autrefois. Du reste, l'association entre l'âme et l'oiseau renvoie aux rapprochements entre l'âme et le souffle, aux affinités entre l'âme et l'air/l'éther plutôt qu'au potentiel métamorphique du corps vivant d'un mortel sous l'effet de l'inspiration divine. La dichotomie fondamentale entre la nature de l'âme et celle du corps est transférée aussi au plan locomoteur et spatial puisque l'âme s'envole. L'idée de métamorphose en oiseau perd ainsi non seulement son poids mythique, mais aussi sa signification. Il ne s'agit pas simplement d'une opération d'«épuration rationaliste» dont le but était d'enlever à la légende les éléments trop merveilleux. Plus que cela, le motif de la métamorphose en corbeau se voit assimilé à l'intérieur d'un schéma narratif correspondant au thème de l'envol de l'âme détachée du corps; de cette façon, il se voit réinterprété et il retrouve les scénarios canoniques relatifs à l'échappée de l'âme, aussi bien les nouveaux principes de l'eschatologie céleste et de l'au-delà éthérien vers lequel l'âme retourne comme vers sa source, idées déjà bien figées à l'époque de Pline dans l'imaginaire religieux des Grecs. La dissolution du motif mythique du corbeau et de sa connotation religieuse est bien plus évidente chez Maxime de Tyr qui

---

[205] Au sujet des rapports entre Apollon et le corbeau, voir F. Williams, *Callimachus: Hymn to Apollo*, Oxford: Oxford University Press, 1978, p. 64; O. Keel, *Vögel als Boten*, Fribourg - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1977, p. 79-91 (cf. Bremmer 1983: 35, n. 57). De plus, concernant le motif du corbeau, Meuli 1975: 857, n. 1 ajoute une possible influence du chamanisme sibérien sur la tradition grecque. Plus récemment, Daniel Ogden, *Greek and Roman Necromancy*, Princeton: Princeton University Press, 2001, p. 30-32, montrait la relation entre le corbeau et «la vie longue», ce qui s'accorde avec l'âge plus élévé que plusieurs vies humaines d'Aristéas.

[206] Pline, *HN* VII 53. En revanche, dans l'*Icaroménippe* de Lucien, l'auditeur du récit de voyage en vol dans le pays des dieux qu'aurait entrepris Ménippe accueille avec ironie ces paroles: «Nous n'avions pas vu que tu t'étais transformé *en corbeau*». Il se sert ainsi de l'image de la métamorphose en corbeau comme d'un cliché littéraire.

reprendra dans ses *Dissertations* (X 2e) et développera, dans un esprit différent, le thème du voyage d'Aristéas, réduisant alors le motif du corbeau apollinien à une comparaison conventionnelle entre le vol de l'âme et celui d'un oiseau: l'âme prend son essor d'un coup et s'élance vers l'éther ou vers les régions supérieures de l'atmosphère, tel un oiseau (ἡ δὲ ψυχὴ ἐκδῦσα τοῦ σώματος, ἐπλανᾶτο ἐν τῷ αἰθέρι, ὄρνιθος δίκην)[207]. Dans cette même version tardive du récit, on remarque toutefois l'attention accordée à la perspective qui s'ouvre à l'âme du sage grâce à cet envol, qui est, bien évidemment, panoramique et synoptique, orientée en bas, sur ce qui se trouve au-dessous d'elle sur la surface de la terre, ajout qui éclaircit ce que, dans le cas du vol d'Abaris, on ne pouvait que présupposer. De là-haut, l'âme survole et contemple tout ce qui était au-dessus d'elle, «la terre, la mer, les fleuves, les cités, les mœurs des peuples, leurs passions, leurs caractères divers» (πάντα ὕποπτα θεωμένη, γῆν, καὶ θάλατταν, καὶ ποταμούς, καὶ πόλεις, καὶ ἔθνη

---

[207] On assiste à la séparation nette entre l'âme et le corps, présentée dans une perspective *externaliste* comme un mouvement simple en deux temps: l'âme sort du corps (ἡ δὲ ψυχὴ ἐκδῦσα τοῦ σώματος), ensuite y rentre (καὶ αὖθις εἰσδυομένη τὸ σῶμα). Par le jeu entre ἐκ et εἰσ, on assiste à un cycle de type *output-input* tant au niveau des entités (l'âme réside dans le corps d'où elle sort et où elle rentre à volonté, son échappée implique l'immobilité corporelle, car, en fait, c'est elle qui provoque la léthargie corporelle) qu'au niveau du contenu qu'elles véhiculent (le corps fait sortir en dehors ce que l'âme avait rapporté au dedans après son expérience extracorporelle). La différence de nature entre âme et corps est rendue explicite par leurs attributs et par leurs positions à chacun: tandis que l'âme détachée du corps prend l'allure d'un oiseau qui s'envole, le corps repose à terre. L'esprit n'est plus prisonnier du corps, le corps n'est qu'une enveloppe physique, mais l'âme reste accrochée au corps. C'est ainsi qu'est décrite l'envolée de l'âme d'Aristéas dans le *Suda*: «son âme, à volonté, s'échappait et revenait à nouveau» (cf. *Souda*, *su*. Αριστέας), ou celle de l'âme d'Hermotime par Lucien, dans l'*Éloge de la mouche*, 7: «la fable d'Hermotime de Clazomène, qui disait que souvent son âme le quittait, et voyageait seule, qu'ensuite elle revenait, rentrait dans son corps, et ressuscitait Hermotime» (trad. É. Talbot). Une fois que l'âme le quitte, le corps reste vide – c'est même ce que rapporte Tertullien à l'égard d'Hermotime dont le récit est évoqué pour montrer que durant le sommeil l'âme ne succombe jamais au repos, «chose étrangère à l'essence de l'immortalité»: «Au reste, on dit d'Hermotime qu'il était privé d'âme pendant le sommeil, parce qu'elle s'échappait par intervalle du corps de cet homme, qui restait vide» (*De l'âme* 44 , trad. E.-A. de Genoude). Timarque, dans le *Du démon de Socrate* de Plutarque (22, 590a), pousse la description encore plus loin: après des préparations rituelles bien plus complexes que celles mentionnées brièvement dans les versions primitives des légendes des sages (tels Abaris ou Aristéas), «il lui avait semblé seulement qu'il recevait un coup sur la tête, au milieu d'un bruit assourdissant, et que les sutures de son crâne, s'étant disjointes, livraient passage à son âme. Lorsque celle-ci, en prenant du large, se mêla tout aise à une atmosphère transparente et pure, elle eut tout d'abord le sentiment qu'elle reprenait le souffle, alors que jusque-là elle avait été longtemps comprimée, et qu'elle se dilatait, par rapport à son état antérieur, comme une voile qui se déploie». Non seulement, le siège de l'âme trouve sa place dans une position bien plus proéminente, dans la voûte crânienne et l'âme n'est plus censée sortir par la bouche, mais ses affinités de nature avec l'atmosphère «transparente et pure» dans laquelle elle se fond aisément (κατεμίγνυτο πρὸς ἀέρα διαυγῆ καὶ καθαρὸν ἀσμένη) sont aussi bien mises en évidence que le sont les contrastes avec le corps: tandis que celui-ci emprunte les sèmes du corps platonicien en tant que «prison de l'âme», l'élévation vers le haut et le vol affranchissent l'âme et lui rendent ses véritables attributs aériens et volatils, sa liberté de mouvement. Cette image est récurrente chez Plutarque: l'âme de Thespésios, dans *Des délais de la justice divine*, 22-23, 564b-568a, évolue en pleine liberté et avec facilité dans un espace intergalactique. On doit cette observation à Bonnechère 1998: 451, n. 58 qui attire l'attention sur l'emploi du même terme, διαυγῆ.

ἀνδρῶν, καὶ παθήματα, καὶ φύσεις παντοίας): dans un seul mot, «tout» (πάντα). La portée synoptique du regard est, en effet, un motif récurrent dans les voyages ascensionnels des sages, susceptible en même temps de magnifier i) le vol - c'est, en effet, le seul moyen qui procure une telle vision, ii) le statut ontologique du «voyageur» qui fend l'air et maîtrise par son regard toute l'étendue terrestre, à titre de médiateur entre le monde divin de la vérité et le monde de l'ignorance et de la petitesse humaine; iii) la portée du savoir acquis grâce à l'inspiration et aux révélations divines, iv) la mission «didactique» des sages, puisque leur survol orienté vers le bas renvoie au partage des enseignements acquis/révélés aux mortels[208]. On retrouve ce même motif plus tard, chez Strepsiade, dans les *Nuées* d'Aristophane, ou chez Timarque, sauf qu'il change de contenu: dans ces récits développés qui s'écartent sur tant de points des légendes archaïques des sages, le caractère panoptique se réfère à la portée du savoir divin, des «doctes choses célestes» (*Nuées* 489-490) qui se dévoilent aux destinataires privilégiés des révélations divines. Strepsiade est censé avoir accès à «tout ce qu'il y a de savoir pour les hommes» (v. 412: Ὦ τῆς μεγάλης ἐπιθυμήσας σοφι΄ας ἄνθρωπε παρ᾽ ἡμῶν, formule reprise au vers 841: Ὅσαπέρ ἐστιν ἀνθρώποις σοφά). Timarque est encore plus explicite: son âme veut apprendre «tout, car tout est étonnant ici» (πάντα, τί γὰρ οὐ θαυμάσιον). Le *synopsis* des enseignements divins et de la connaissance par révélation implique non seulement le caractère «total» du savoir absolu, mais aussi celui «essentiel», lié à l'essence même du monde.

Cette précision à l'égard de la non-dissociation entre l'âme et le corps d'Aristéas est très significative et joue un rôle important dans le récit. C'est qu'un principe religieux de la pensée grecque archaïque prône qu'un mortel peut devenir immortel, mais que sa ψυχή ne se sépare jamais de son moi visible[209]. C'est en effet ce que demande Aristéas aux Métapontins: «d'élever un autel à Apollon et de dresser auprès de cet autel une statue sous le nom d'Aristéas de Proconnèse» (Hdt. IV 15). La Pythie, consultée par les Métapontins à

---

[208] En plus de renvoyer aux deux sens principaux dans la tradition littéraire grecque archaïque, la vue et l'ouïe, la portée synoptique du regard correspond aux «deux composantes fondamentales de tous les mystères, la vision - par le truchement d'une apparition – et l'audition», comme le souligne Bonnechère 1998: 448 et n. 44, qui met en évidence la récurrence des motifs de la vue et de l'audition dans les *Nuées* d'Aristophane, à propos de ce que se dévoile à Strepsiade: 180-182, 269, 322-323, 326-327, 384 (contemplation, c'est-à-dire vue et admiration); 266, 276, 291-293, 322-324 (vue et étonnement devant les «apparitions» épiphaniques); 292, 315, 319, 357, 364 (voix et audition).

[209] L'idée vient de loin: chez Homère déjà, Ganymède illustre bien ce principe, Ino-Leucothéa aussi (*Od.* V 333).

la suite de ce commandement, valide les paroles du «maître de la vérité»: elle «leur aurait conseillé d'obéir à l'apparition, car, s'ils obéissaient, ils s'en trouveraient mieux». Et Hérodote de conclure: «et eux, ayant accueilli avec foi cette réponse, s'y seraient conformés. De fait, une statue qui porte le nom d'Aristéas se dresse aujourd'hui près du monument même dédié à Apollon; tout autour il y a des lauriers; le monument est érigé sur la place». Grâce à sa quête du savoir dont le vol en corps et esprit, en compagnie d'Apollon, sert de figure spatiale, Aristéas eut accès aux réalités ultimes et fut immortalisé[210].

Si les voyages ascensionnels en corps vivant des héros mythiques visaient explicitement le séjour des dieux, les voyages en corps vivant des sages ne visent pas une cible précise. La destination est inconnue ou indéterminée, la route qu'ils suivent n'est guère mentionnée. Sans savoir avec précision où vont nos personnages, essayons de dresser un tableau de leurs lieux de destination : ils fréquentent des lieux éloignés, isolés, situés dans des endroits difficilement accessibles ou à l'écart des routes ordinaires, toujours vers les extrémités de la terre, notamment vers ses confins septentrionaux, parfois vers des sites vierges et sauvages. Mais s'y sont-ils vraiment rendus? Alors que, au sujet d'Hermotime, Pline fait valoir qu'il décrit les endroits visités d'une manière impossible à qui n'aurait pas été présent sur les lieux, la validité des renseignements recueillis sur place par Aristéas est largement contestée et pas seulement par Hérodote[211]. Cette ambiguïté montre, une fois de plus, s'il y en était besoin, que les voyages en corps vivant des sages se dirigent vers un *ailleurs* apparemment situé sur la terre, pourtant en dehors de la terre, particulièrement à ses extrémités dépourvues de repères et de consistance. Il s'agit d'un *ailleurs* à la fois spatial et temporel, délocalisé et complètement déconnecté de tout de l'espace et du temps réels, dont «nul ne saurait, ni par mer, ni par terre, trouver la voie merveilleuse qui y mène», comme le précisait Pindare à l'égard du pays des Hyperboréens (*Pyth*. X 29-30: …ναυσὶ δ᾽ οὔτε πεζὸς ἰών <κεν> εὕροις/ ἐς Ὑπερβορέων ἀγῶνα θαυμαστὰν ὁδόν). Les sages en route vers le Grand Nord, comme les voyageurs

---

[210] Cléomèdes d'Astypalée connut un sort semblable, d'après ce que nous apprend Plutarque (*Vie Romul.* XXVIII 5-6): après sa disparition en corps vivant, les Astypaléens, fort surpris, envoyèrent consulter l'oracle d'Apollon, et la Pythie leur fit cette réponse: «Cléomèdes sera le dernier des héros». Paus. VI 9. 7 dit que la Pythie leur répondit, à ce qu'on prétend: «Cléomède d'Astypalée est le dernier des héros, honorez-le par des sacrifices, et ne le regardez plus comme un mortel». Il ajoute que, depuis ce temps-là, les Astypaléens rendent à Cléomède le culte en usage pour les héros.

[211] Voir Mercier 2006, Alföldi (cf. Bremmer 1983: 36, n. 59) sur les lieux asiatiques qu'aurait, en fait, visités Aristéas, d'après l'analyse des fragments conservés des *Arimaspées*.

mythiques (tels Bellérophon en route vers la Lycie et Persée vers l'Hyperborée) ou comme les héros mythiques dont les corps sont transportés, après leur mort, vers les confins de la terre (tels Sarpédon déposé en Lycie et Achille dans l'île Leuké), y parviennent au moyen du vol dans les airs, en un instant: le Grand Nord et d'autres espaces équivalents situés aux extrémités de la terre, comme les «paradis nordiques» dans la tradition indienne, ne sont jamais atteints à la suite de voyages pédestres[212]. En plus des brèves mentions que nous avons pu trouver dans les sources littéraires concernant la route aérienne plutôt que transéthérienne empruntée par ces voyages mythiques (voir l'***Appendice* IX**), nous essayons d'appuyer cette analyse sur des données offertes par les sources iconographiques. Comme nous ne disposons pas de documents iconographiques illustrant les voyages des sages, nous utiliserons des représentations qui illustrent les voyages des héros mythiques engagés sur le même chemin, vers le Grand Nord. Comme nous allons le voir dans l'*Appendice* à ce chapitre, l'île divine située dans le Pont Euxin où séjourne éternellement Achille, à titre de dieu ou de héros rendu immortel, ne peut être atteinte que par le transport divin effectué par Thétis sous l'escorte des filles de Nérée après l'enlèvement de son corps, car on ne peut y parvenir par d'autres moyens. À l'exception de l'*Odyssée* et de la version du récit fournie par Quintus de Smyrne, toutes les autres sources mentionnent l'enlèvement du corps d'Achille, certes, brièvement.

Fig. 9-11: Le transport des corps de Sarpédon, Memnon, respectivement d'Achille

En revanche, parmi les nombreuses représentations du dossier iconographique d'Achille, il y a un document relatif à ses funérailles (fig. 11), tandis que dans d'autres dossiers liés à d'autres héros dont les corps font l'objet d'un transport divin vers les confins du monde, Sarpédon, Achille ou Memnon, elles s'avèrent bien plus nombreuses. Par exemple, sur la face A d'une amphore attique à f. n. attribuée au Peintre de Diosphos (525-475 av. J.-C.)[213] sont figurés Hypnos et Thanatos transportant le

[212] Dowden 1979: 313: «la distance n'a jamais été franchie par des pieds humains. Le voyage se faisait toujours à travers les airs, en un instant, par la puissance du *yoga* du saint».

[213] Beazley Arch., no. 305529 (= New York, Metropolitan Museum no. 56.171.25). Sur ce même schéma conventionnel de figuration de la scène sont calquées d'autres représentations du même sujet, dont la plus ancienne est le cratère d'Euphronios que nous avons déjà mentionné (voir *supra*, chap. II. 2. 1. 3, p. 79). Voir Beazley Arch. nos. 330735, 7043, 5133, 7309. S'ajoutent de nombreux autres documents datant entre 450-

corps de Sarpédon (fig. 9), tandis que, sur la face B, Éos volant sur une route horizontale, dans les airs et au-dessus de la terre, transporte le corps de Memnon. Un oiseau l'accompagne ou ouvre le chemin (fig. 10). Sur une amphore à f. n. attribuée au Groupe de Léagros (environs de 540 av. J.-C.)[214], un guerrier ailé court vers la droite, au-dessus de la mer, passant ainsi par-dessus un navire, tandis que, près de lui, un corbeau est assis sur un haut rocher (fig. 11). L'absence des protagonistes de l'enlèvement rend incertain le sujet de la scène représentée. S'agit-il de l'âme de Patrocle, du voyage d'Achille vers l'Île des Bienheureux ou de son fameux saut, exécuté à l'occasion de l'abordage au Cap Sigéion? S'agit-il d'une course à grandes enjambées ou d'un vol? D'après Karl Schefold, «this is no jump; this soul is flying away *beyond* the Trojan coastline and its ships»; et, conformément à la version fournie par l'*Éthiopide*, l'image représente le voyage en vol de la ψυχή d'Achille vers l'Île Leuké[215]. Le mouvement est résolu et vif – la distance entre les points extrêmes des jambes recouvre la longueur du navire – sans entrer en contact avec la surface de la mer[216]. Immédiatement au-dessus du vaisseau, un groupe de poissons complète le paysage marin. Si le rocher peut signifier le tombeau d'Achille, censé être visible de loin pour tout navire, le corbeau signale, ici, comme dans la scène figurant le transport du corps de Memnon (fig. 11), la proximité de la terre et peut renvoyer, en outre, aux oiseaux[217] qui résident en grand nombre dans l'île de Leuké dont il est censé être le gardien. Les documents décrits brièvement ci-dessus présentent les scènes des voyages d'après un schéma iconographique identique dans ses traits essentiels, peut-être conventionnels, sous la forme d'un mouvement à pied au moment de l'enlèvement, en vol ou en vol au-dessus de la mer pendant une course engagée sur une trajectoire horizontale. Jamais on n'y voit les figures divines s'élevant vers le haut, bien que toutes soient munies d'ailes. Divers moyens, telle la position du corps inerte enlevé à la terre, la présence du navire ou la ligne ondulée de la surface de la mer, renforcent l'impression d'horizontalité dégagée par le mouvement figuré, tout comme le motif des oiseaux signalent la proximité de la terre, ce qui indique, en somme, la trajectoire horizontale du déplacement, le vol dans les airs sans contact avec la

---

400 av. J.-C. et représentant Hypnos et Thanatos transportant le corps d'un jeune homme anonyme, drapé ou non, ou celui d'une femme assise sur un tombeau (Beazley Arch., no. 15562).

[214] *LIMC su.* Achilleus, no. 901 (A), Beazley Arch., no. 5, *CVA* GB 4, IIIHe. 7, pl. 203. 4A et B (= British Museum B 240).

[215] Schefold 1992 (1978): 278, fig. 335.

[216] Remarquons la manière spéciale, caractéristique des dieux aussi, comme on le verra, de se déplacer dans les airs au-dessus de la mer.

[217] Voir l'***Appendice* IX**, n. 78.

terre ni avec la surface de la mer, la position terrestre de l'*ailleurs* vers lequel se dirigent les figures divines qui transportent les corps enlevés.

Conclusions. En conclusion, que devons-nous, en matière de spatialité, aux récits qui racontent les ascensions en corps vivant et en esprit des sages grecs? Si on compare leurs déplacements avec les ascensions au ciel des héros mythiques que nous avons analysées dans la première section de ce chapitre, on constate bon nombre de différences:

i) les sages ne se remarquent pas par leur jeunesse et leur beauté, mais par des facultés bien plus complexes, particulièrement par leurs relations étroites avec le divin[218];

ii) ils ne sont pas enlevés brutalement et soudainement à la terre, indépendamment de leur volonté: leur départ est précédé par des préparations complexes qui laissent parfois entrevoir la maîtrise des techniques extatiques;

iii) ils ne sont pas enlevés et emportés par une force divine qui revêt une forme physique, empruntant sa force aux éléments et qui agit de l'extérieur: ils se déplacent d'eux-mêmes, en vol au-dessus de la terre et d'un bout à l'autre de celle-ci, partout et à jamais, grâce à l'inspiration divine et aux pouvoirs acquis[219];

iv) leur attitude n'est pas passive, mais ils se laissent entraîner dans ces expériences hors de l'ordinaire par leur désir de parvenir aux sources du savoir et aux réalités ultimes, à la vérité absolue;

v) leurs itinéraires ne visent pas à atteindre le ciel, le séjour des dieux et la demeure de Zeus, mais l'accès à une réalité méta-sensible et méta-empirique; ils ne cherchent pas à boire du nectar et de l'ambroisie, mais à s'abreuver aux sources du savoir divin; ils cherchent la compagnie des dieux et, en effet, deviendront leurs accompagnateurs[220]; même la mort est présentée de façon positive, car suivie de la résurrection qui résulte du contact avec le divin, comme passage d'un état de finitude à un état de libération, comme accès à un autre *modus vivendi* et comme introduction à la connaissance ésotérique du cosmos;

---

[218] Ils préfigurent les théurges des Néoplatoniciens: hommes supérieurs, à l'intellect pur et exempts de passions, suscitant l'émerveillement parce que jamais ils ne sont abandonnés par la divinité, capables de se détacher de la matière, d'assurer le salut et d'atteindre à l'union mystique; ils sont guidés par une autorité et un principe supérieurs vers le savoir. À cette fin, ils accomplissent des actes, les rites théurgiques, dont l'efficacité ne vient pas des hommes, mais des dieux et de la mise en œuvre de symboles envoyés par les dieux et connus des seuls théurges.

[219] Pourtant, Hermotime ou Aristéas semblent aussi «saisis» par leur état qui est loin d'être naturel.

[220] Plus tard, Platon exprimera en ces termes «l'épreuve et la joute suprême», l'impératif moral grâce auquel les mortels peuvent transcender leur petitesse, leur ignorance et leur attachement terrestre: «Être de ceux qui accompagneront le dieu, c'est ce à quoi doit penser tout homme» (*Lois* 716b).

vi) d'une part, les voyages des sages empruntent des traits à l'idéologie initiatique: les sages voyagent seuls, comme des vrais éphèbes; ils quittent la géographie ordinaire pour gagner l'horizon géographique connu à leur époque ou même pour passer de l'autre côté de cet horizon; le chemin pour acquérir le savoir passe par la rencontre/le contact direct avec les dieux – par divers moyens - ou par une initiation rituelle, jamais décrite; seuls, les dieux peuvent en faire cadeau à l'homme, même la τέχνη du vol est un don divin (qui, alors, n'est pas sanctionné !) et l'expression extérieure la plus nette de leur changement de statut.
En vertu de cette capacité surhumaine, les sages s'enorgueillissaient de pouvoirs surhumains ou se les voyaient attribuer par la société, qui avait tout intérêt à en faire usage à des fins de propagande religieuse et politique. D'autre part, les descriptions des voyages des sages de l'âge archaïque sont bâties sur un mode fictif, avec présentation allusive ou elliptique de comportements supranormaux, indication des changements de lieux (apparitions/disparitions dans un contexte spatio-temporel névralgique), des espaces mythiques qui ponctuent leurs itinéraires, des épreuves affrontées, des adversaires et des alliés rencontrés. Dans ces conditions, on ne peut pas juger si l'on a affaire à des parcours caractéristiques de divers types d'initiation ou seulement à la figuration des simples errances, en corps vivant et/ou en esprit.
vi) le vol aérien permet aux voyageurs un regard direct, sans aucune médiation, et synoptique, garant de savoir et de vérité; la trajectoire parabolique de leur vol contient l'image d'un «pont» entre *ici* et *ailleurs* dans l'espace, entre *maintenant* et *ailleurs* dans le temps; ainsi, le vol aérien grâce au savoir inspiré par les dieux met en relation des espaces et des temps différents.
vii) aucun des sages ne peut s'attarder trop longtemps aux étages supérieurs auxquels il a accès en esprit, mais aucun d'eux ne redescend après une proscription. C'est que, grâce au savoir acquis, leur statut ontologique (hommes devenus immortels ou héros) se hisse au rang d'intercesseurs entre le monde divin de la vérité absolue et l'ignorance des humains. L'efficacité des voyages ascensionnels en quête du savoir se mesure à l'enseignement qu'ils ont à propager auprès des humains grâce aux révélations qu'eux-mêmes ont reçues. Ils héritent des dieux la mission de révéler la vérité aux mortels. À cause de leur nouveau statut et de la mission de véritable *Aufklärung* qu'ils ont à accomplir auprès des mortels, la route qu'ils suivent en vol est «horizontale», transaérienne et proche de la terre plutôt que

transéthérienne, intermédiaire sur l'axe vertical entre le ciel et la terre. Leur vision n'est plus limitée: une perspective totalement panoramique s'ouvre devant leurs yeux.

À chaque point de cette comparaison, on observe qu'il subsiste encore des traces des récits mythiques, tels la manière dont on rapporte les disparitions/apparitions successives comme des événements soudains et imprévisibles survenus *là et alors*, dans des contextes nimbés de merveilleux; le motif du vol et l'accessoire de la flèche d'Abaris, la métamorphose en corbeau, etc., en somme, tous les éléments fabuleux qui firent que les sages furent par la suite traités de « charlatans» ou qui furent progressivement retirés aux récits ou «rationalisés». Cependant, on observe toujours un progrès remarquable, particulièrement en matière de spatialité: l'*ailleurs* spatio-temporel qui joue à plein dans ces légendes rend compte d'un véritable processus d'abstraction. Le Grand Nord est un *ailleurs* rempli de résonances mythiques, mais on ne s'y réfère plus dans le contexte de n'importe quels exploits héroïques: il est désormais soit la destination vers laquelle on se dirige en quête du savoir sous l'influence de l'inspiration divine, soit l'un des lieux-sources de la Vérité. Les deux endroits où certains de nos personnages apparaissent en même temps sont terrestres et «réels», mais il ne faut pas oublier qu'en tant qu'endroits différents où quelqu'un a été vu «en même temps», ils parviennent à représenter les termes d'un *ailleurs* spatio-temporel; en tant que tels, ils changent d'échelle et de niveau de représentation. Le couloir spatial où vole Abaris, d'un bout à l'autre de la terre, est un autre *ailleurs*, mais dont la perspective est ouverte par le sage et où le vol est possible grâce au savoir divin acquis par un mortel doué et inspiré, grâce aussi à une «rupture de niveau»: désormais, on peut penser que le vol, un des pires handicaps humains, est possible[221], même si cela n'est qu'une voie réservée aux «maîtres de la vérité». Ce vol en pensée – en fait la manière de se déplacer la plus métaphysique, donc la plus abstraite, car on n'échappe pas si facilement à la métaphysique dans une société toute imprégnée de sacré - allait ouvrir le chemin à l'échappée de l'âme et à son élévation vers les hauteurs célestes. Par rapport à la portée du vol «d'un bout à l'autre de la terre», l'envol de l'âme allait conduire graduellement de l'idée d'un simple superlatif de la grandeur, de l'indéfini ou de l'indifférencié d'une matière, à l'idée abstraite de l'infini de Démocrite, qui sera exprimée au moyen de l'*ailleurs* spatio-temporel vers lequel s'élève l'âme. On touche ici à l'innovation la plus remarquable qu'a opérée la littérature ascensionnelle des sages sur le terrain de la spatialité.

---

[221] Eliade, *Traité*, p. 99: «Pouvoir voler, avoir des ailes devient la formule symbolique de la transcendance de la condition humaine; la capacité de s'élever dans l'air indique l'accès aux réalités ultimes».

Les schémas des voyages ascensionnels des sages immortalisés recouvrent en partie les voyages des âmes après la mort ; de la même façon, il existe une analogie frappante entre l'*ailleurs* spatio-temporel où les sages volent - à mi-chemin entre le monde suprasensible du savoir et le monde sensible des mortels - et l'au-delà d'après la mort, autant sur le terrain de la vision poétique que sur celui de la spéculation philosophique. Cette multiplicité d'espèces de l'*ailleurs* montre que la pensée spatiale s'est graduellement affinée et, pour ce faire, a peint toute une galerie de lieux, ce qui témoigne d'une quête continuelle et d'une préoccupation manifeste. Il en va de même pour l'*ailleurs* où les Anciens placent les voyages hautement abstraits entrepris à la recherche du savoir et de la «vérité dans sa source» auquel l'imagination spatiale s'est ingéniée à donner une forme et qu'elle s'est efforcée de nombreuses manières de situer: si, d'abord, il lui était dévolue une localisation terrestre, mais poussée vers les limites du monde connu, elle se verra graduellement transférée sur le plan vertical, vers les hauteurs aériennes et éthériennes, ce qui témoigne d'un changement d'échelle considérable ; si au début, il lui était attribué une «réalité» mythique, nimbée de merveilleux, cet *ailleurs* se verra de plus en plus déconnecté de toute forme de réel sensible et s'installera progressivement dans le monde sidéral, supra-sensible. Pourtant, ces espèces des mondes de la Vérité n'arrivent pas à s'écarter complètement des formes du monde sensible même si tous leurs traits sont magnifiés, car les paysages merveilleux qu'ils abritent restent encore proches d'une définition toute matérielle de l'espace et ils restent encore liés à l'idée d'espace fini: aucun d'eux ne se soustrait à la figure spatiale de la clôture. Certes, les signes des frontières et des limites sont là pour désigner un niveau ontologique radicalement différent, mais les formes qu'ils affectionnent sont les mêmes pour tout espace fini, de même ils restent encore attachés aux dichotomies si chères à l'esprit grec, telles proche/loin, en haut/en bas, etc., alors à un modèle sur-étagé du monde. Si cet *ailleurs* se veut une alternative à la petitesse des mortels qui vivent dans l'ignorance sur la surface limitée de leur terre, il emprunte encore ses formes (matérielles, finies, polaires) c'est parce que même s'il tente de penser l'abstrait spatial le plus pur, l'esprit grec d'époque archaïque ne peut pas encore renoncer à l'idée de corporalité de l'espace. L'homme grec de l'âge archaïque ne pouvait saisir l'abstrait qu'en un *ailleurs* qui relève encore des représentations spatiales vivant dans son esprit. Tout indistinct que cet *ailleurs* semble à première vue, il exprime pourtant très bien la dynamique propre du paysage et de l'espace grec mythico-poétique. La préséance de l'imaginaire, poétique ou spéculatif, fait sentir une fois de plus sa présence, car c'est lui qui structure l'espace. On

verra, dans la dernière section de ce chapitre, consacrée à l'analyse du voyage ascensionnel de Parménide vers la rencontre de la Déesse, quelle est la force du tissu de l'imaginaire spatial dans un tableau qui revêt des habits allégorisants, ce qui montre, une fois de plus, que la pensée spatiale des Grecs archaïques s'est façonnée plutôt par les voies de l'imagination et de l'abstraction progressive plutôt que par celle de l'expérience et que la littérature des voyages ne saurait pas se constituer sans une échappée vers un imaginaire établi au-delà de l'expérience vécue et des choses vues. On pourrait même dire que les Grecs ont davantage approfondi l'espace qu'ils ne l'ont élargi …

V. 2. 2. L'ascension vers le ciel dans le *Proème* de Parménide

Bien qu'une enquête concernant les ascensions des mortels vers le ciel ou dans les airs ait pu, au début, paraître futile, nous avons vu que, sans arriver à développer un genre littéraire propre, le motif du vol a fait le bonheur de l'imagerie de l'époque archaïque, il n'a pas cessé d'être l'objet de modifications ou de révisions subséquentes. Quoi que disent Jacob Burckhardt et Hans Blumenberg à ce sujet[222], les Grecs n'ont pas ressenti une peur insurmontable devant les hauteurs des sommets montagneux et n'ont pas été saisis de vertige ni de mutisme à l'idée de voir la terre de haut[223], comme le prouve la «fascination du vol», motif que nous avons rencontré maintes fois à travers notre étude. Notre enquête a porté sur les composantes des récits de voyage aériens et sur leurs significations; ces récits forment des séries, liés à divers thèmes, tels les enlèvements des dieux, l'ὕβρις, le renvoi hors de l'Olympe, la poursuite et la fuite, la μῆτις et l'habileté technique, la quête du savoir. Le motif de l'envol des mortels vers les régions supérieures du monde s'imposait particulièrement dans le champ de la fiction grâce, certes, au goût du merveilleux qui régnait à l'époque archaïque, mais aussi à la fascination que les thèmes du voyage et de la quête exerçaient sur l'esprit grec. Nous avons eu l'occasion d'observer que, pour un Grec, les récits de voyages aériens sont, sans doute possible, du côté de la fiction ou intégrés dans un contexte religieux. Nous sommes partis du postulat que tous ces récits sont autant de «cas de figures» permettant de voir comment, à l'époque archaïque, un problème tel que la

---

[222] H. Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt: Suhrkamp, 1966, p. 336-338, qui cite J. Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, III, 2 et *Gesammelte Werke*, VI, 82.
[223] Cette thèse a été réfutée par Pierre Hadot, *Annuaire de l'EPHE* Ve Section (Sciences religieuses), 86 (1977-1978), p. 291-295.

possibilité pour l'homme (ou le dieu) d'avoir un point de vue aérien a été formulé et diversement résolu. Jusqu'ici, nous avons pu repérer divers motifs du vol ascensionnel, assez récurrents. Dans cette mesure, cependant, nous ne pouvons pas parler d'une «véritable littérature ascensionnelle», après l'analyse des quelques mythèmes qui utilisent le motif du vol ascensionnel des mortels, car celui-ci n'était qu'un motif accessoire, les récits étant centrés sur le noyau narratif et ses thèmes.

Quand le motif de l'ascension transethérienne des mortels a échappé aux enseignements moralistes ou à la littérature de l'échappée de l'âme, il s'est paré d'allégorie, conformément aux modèles du genre allégorique qui se faisaient jour au milieu du VIe s. av. J.-C. C'est le cas du célèbre proème philosophique de Parménide, rédigé dans la première moitié du Ve s. av. J.-C.[224], à une époque où les retentissements de la poésie archaïque et les échos de la tradition mythique étaient loin de s'éteindre. Parménide n'attribue pas, à l'instar de son maître Xénophane, une connotation négative mensongère au discours de la tradition poétique. Bien au contraire, comme le souligne Cecil Bowra, l'exorde du poète-philosophe «is consistent and sustained; it creates what is almost a new myth instead of being an addition to old myths»[225], ce qui a pu avoir lieu seulement après la révision du μῦθος, au moyen d'une véritable transmutation même du discours traditionnel, notamment homérico-hésiodique, quand il s'est soumis aux commandements d'une γνώμη susceptible de faire le tri entre vérité, tromperie et vraisemblance. C'est que, selon l'expression de Lambros Couloubaritsis, la connivence entre μῦθος et λόγος se manifeste de telle façon que «l'émergence du λόγος implique en même temps une transmutation du μῦθος»[226].

En plus de l'imagination propre à Parménide, son proème s'intègre, sans doute, dans un contexte culturel général: il utilise des stéréotypes et lieux communs, provoque dans l'esprit des lecteurs des réminiscences, procède par analogie et association d'idées – autant de parties constituantes de la «pensée grecque» qui peuvent agir comme des contraintes culturelles opérant sur le récit - , réutilise un ensemble de données mythiques et symboliques qui échappent largement à la liberté créatrice de l'imagination individuelle. Essayons d'extraire du prologue parménidien les éléments spécifiques aux déplacements

---

[224] Sur la datation, voir Cosgrove 1974: 81-83.
[225] Bowra 1937: 99.
[226] Couloubaritsis 1986: 72.

ascensionnels, pour mesurer - au risque d'evhémériser - combien la description de ce voyage hautement allégorique doit aux schémas des montées dans les régions éthéro-aériennes que nous avons décrits jusqu'ici. Notre «quête des origines» part de la conviction que, vu l'ampleur de l'exorde et le traitement attentif du thème du voyage, Parménide aura sélectionné avec une extrême précision les motifs et les images propres à exprimer en profondeur sa pensée. Nous tenterons de montrer quelles sont les références explicites et implicites du discours de Parménide à la tradition mythique, quels choix organisent ce périple. Qu'il me soit permis de supposer qu'un contemporain instruit de Parménide, formé au même code culturel, n'aurait eu aucun problème à reconnaître les symboles mythiques enchaînés, ni à décrypter les implications philosophiques cachées sous les habits mythologiques… Car le récit allégorique parménidien vise à raconter, d'une manière imagée et poétique, l'itinéraire intellectuel du philosophe. Parménide se sert du langage traditionnel pour faire passer des idées nouvelles, celles de l'être et de la vérité, celle de l'adéquation de l'être et de la vérité. Au fur et à mesure qu'il reprend à son compte le langage poétique traditionnel ou se sert de motifs mythiques conventionnels, sa pensée distingue le vrai du faux, le semblable du semblable, comme le dira Platon (*Soph*. 226d). Il cerne la vérité par un processus dialectique entre voiler et dévoiler et, en fin de course, proclame la réalité irréfutable de l'être.

Le poème commence de façon poétique, s'éloignant à peine des schémas traditionnels des voyages ascensionnels que nous venons d'exposer. Il indique une initiation progressive dont l'expression est celle du voyage transéthérien vers le monde suprasensible. C'est tout juste si la description des portes (dites αἰθέριαι, v.13) qui en gardent l'entrée trahit la nature du milieu traversé lors du voyage; c'est tout juste si le discours de la Déesse, dans la deuxième partie, revèle le côté hautement allégorique et symbolique du poème, ce qui exige de la part du lecteur un retour en arrière et une rétrospective sur son contenu. On retrouve, à chaque vers, des images et des symboles mythiques traditionnels, des expressions toutes faites, des éléments mythiques liés au thème du chemin. Pour cette raison notre analyse va procéder presque vers à vers. Voici le texte intégral du *Proème* parménidien :

Ἵπποι ταί με φέρουσιν, ὅσον τ' ἐπὶ θυμὸς ἱκάνοι, πέμπον, ἐπεί μ' ἐς ὁδὸν βῆσαν πολύφημον	«Les cavales qui m'emportent m'ont conduit aussi loin que mon cœur pouvait le désirer, puisqu'elles m'ont entraîné sur la route

ἄγουσαι
δαίμονος, ἣ κατὰ πάντ' ἄστη φέρει εἰδότα φῶτα·
τῇ φερόμην· τῇ γάρ με πολύφραστοι φέρον ἵπποι
[5] ἅρμα τιταίνουσαι, κοῦραι δ' ὁδὸν ἡγεμόνευον.
Ἄξων δ' ἐν χνοίῃσιν ἵει σύριγγος ἀυτήν
αἰθόμενος - δοιοῖς γὰρ ἐπείγετο δινωτοῖσιν
κύκλοις ἀμφοτέρωθεν -, ὅτε σπερχοίατο πέμπειν
Ἠλιάδες κοῦραι, προλιποῦσαι δώματα Νυκτός,
[10] εἰς φάος, ὠσάμεναι κράτων ἄπο χερσὶ καλύπτρας.
Ἔνθα πύλαι Νυκτός τε καὶ Ἤματός εἰσι κελεύθων,
καί σφας ὑπέρθυρον ἀμφὶς ἔχει καὶ λάινος οὐδός·
αὐταὶ δ' αἰθέριαι πλῆνται μεγάλοισι θυρέτροις·
τῶν δὲ Δίκη πολύποινος ἔχει κληῖδας ἀμοιβούς.
[15] Τὴν δὴ παρφάμεναι κοῦραι μαλακοῖσι λόγοισιν.
πεῖσαν ἐπιφραδέως, ὥς σφιν βαλανωτὸν ὀχῆα
ἀπτερέως ὤσειε πυλέων ἄπο· ταὶ δὲ θυρέτρων
χάσμ' ἀχανὲς ποίησαν ἀναπτάμεναι πολυχάλκους
ἄξονας ἐν σύριγξιν ἀμοιβαδὸν εἰλίξασαι
[20] γόμφοις καὶ περόνῃσιν ἀρηρότε· τῇ ῥα δι' αὐτέων
ἰθὺς ἔχον κοῦραι κατ' ἀμαξιτὸν ἅρμα καὶ ἵππους.
Καί με θεὰ πρόφρων ὑπεδέξατο, χεῖρα δὲ χειρί
δεξιτερὴν ἕλεν, ὧδε δ' ἔπος φάτο καί με προσηύδα·
ὦ κοῦρ' ἀθανάτοισι συνήορος ἡνιόχοισιν,
[25] ἵπποις ταί σε φέρουσιν ἱκάνων ἡμέτερον

m'ont entraîné sur la route abondante en révélations de la divinité, qui, franchissant toutes cités, porte l'homme qui sait. C'est par cette route que j'ai été porté; car c'est sur elle que m'ont conduit les très prudentes cavales qui tiraient mon char, et des jeunes filles montraient la route.

Et l'axe brûlant dans les moyeux jetait le cri strident de la flûte – il était pressé de chaque côté par les deux roues rondes – quand les Filles du Soleil, ayant laissé derrière elles les demeures de la nuit, se hâtaient de courir à la lumière, rejetant de leurs mains les voiles qui couvrent leurs têtes.

Là sont les portes qui ouvrent sur les chemins de la Nuit et du Jour, encastrées entre un linteau, en haut, et en bas un seuil de pierre; elles s'élèvent dans les airs, portes aux forts châssis, et c'est la Justice aux nombreuses rigueurs qui en détient les clefs à double usage. Les jeunes filles la séduisirent par de douces paroles et la persuadèrent habilement de vite leur écarter des portes le verrou chevillé; celles-ci s'envolèrent, créant un espace béant entre les battants et faisant tourner en sens opposé les gonds garnis de cuivre dans les écrous ajustés par des chevilles et des agrafes; et voici qu'à travers les portes, tout droit sur la grande route, les jeunes filles guident le char et les chevaux.

Et la déesse m'accueillit avec bienveillance, prit ma main droite dans sa main, et m'adressa la parole en ces termes: ô jeune homme, toi qu'accompagnent d'immortels cochers, toi qui, avec ces cavales qui t'emportent, atteins notre demeure, salut. Ce n'est certes en rien un sort funeste qui t'a mis sur cette route (car elle est à l'écart du sentier des hommes), mais la justice

[25] ἵπποις ταί σε φέρουσιν ἱκάνων ἡμέτερον δῶ,
χαῖρ', ἐπεὶ οὔτι σε μοῖρα κακὴ προὔπεμπε νέεσθαι
τήνδ' ὁδόν - ἦ γὰρ ἀπ' ἀνθρώπων ἐκτὸς πάτου ἐστίν -,
ἀλλὰ θέμις τε δίκη τε.Χρεὼ δέ σε πάντα πυθέσθαι
ἠμὲν Ἀληθείης εὐκυκλέος ἀτρεμὲς ἦτορ
[30] ἠδὲ βροτῶν δόξας, ταῖς οὐκ ἔνι πίστις ἀληθής.
Ἀλλ' ἔμπης καὶ ταῦτα μαθήσεαι, ὡς τὰ δοκοῦντα
χρῆν δοκίμως εἶναι διὰ παντὸς πάντα περῶντα.

et le droit. Or il faut que tu sois instruit de tout, du cœur sans tremblement de la vérité, sphère accomplie, mais aussi de ce qu'ont en vue les mortels, où l'on ne peut se fier à rien de vrai. Mais oui, apprends aussi comment la diversité qui fait montre d'elle-même devait déployer une présence digne d'être reçue, étendant son règne à travers toutes choses»[227].

v. 1- 2: Comme pour les déplacements transéthériens des mortels, mais à la différence de ceux des dieux, le point de départ du voyage de Parménide n'est pas connu et ne le sera pas jusqu'à la fin du poème. Nous surprenons le poète en pleine course, sur une route dépourvue de tout repère. La distance parcourue est ineffable, l'espace que l'équipage traverse est indéterminé, correspondant ainsi à la nature du voyage effectué «en pensée». Le sème de l'éloignement de la destination apparaît d'emblée: les cavales portent le poète «aussi loin que [son] cœur pouvait désirer» (v. 1)[228], ici, l'adjectif ὅσος sert à exprimer précisément l'impossibilité de quantifier ou de qualifier d'une façon déterminée. Le motif du désir projeté au *loin*, jusqu'au bout du monde, est un motif typique des voyages ascensionnels entrepris par les diverses espèces de mortels (soit sous la forme de l'*attraction*, soit sous celle de la *fascination* qu'exerçaient le ciel, les hauteurs, le lointain), qui sert aussi, dans ce contexte, à attirer l'attention sur le voyageur-sujet dont la pensée, elle aussi, peut aller «aussi loin que son cœur peut désirer». Ces deux aspects suffisent déjà à arracher le lecteur au réel, ce qui n'empêche pas l'auteur de fournir un récit véridique similaire à une expérience «réelle»[229], donc d'opérer avec des images et paramètres

[227] On suit ici principalement l'édition de Jean Beaufret du *Poème* de Parménide, texte grec-français, Paris: PUF (Coll. Quadrige), 1996.
[228] Ce vers rappelle un vers de Solon, fr. 4. 30 (Gerber) et sera repris dans l'exorde des *Métamorphoses* d'Ovide (v. 1).
[229] J. Mansfeld, «Bad World and Demiurge. A 'Gnostic' Motif from Parmenides and Empedocles to Lucretius and Philo», dans R. van den Broeket et M. J. Vermaseren (éds.), *Studies in Gnosticism and Hellenistic*

spatiaux supposés connus de l'auditoire. L'aspect continuel du mouvement va de pair avec la nature infinie de l'espace traversé et avec le côté métaphorique du voyage, ce qui nous plonge d'emblée en pleine allégorie et nous ne savons pas d'où le voyageur vient, mais seulement qu'il va quelque part: c'est tout ce qui compte dans un voyage amorcé et orienté uniquement vers le but qu'il doit atteindre et donc l'action correspondant à l'arrivée, exprimée conventionnellement par le verbe ἱκάνω, est mentionnée dès le début, à la fin du premier vers, sans qu'il soit suivi d'aucun complément de lieu-destination. La spatialisation résulte d'images qui se dégagent de la description des acteurs du voyage, visions qui se relayent l'une l'autre marquant ainsi les étapes successives du parcours. Le protagoniste est transporté à travers l'espace, au moyen du char tiré par les cavales, mentionné au tout début, qui représente l'un des véhicules transéthériens classiques[230], attelages tirés par des coursiers à travers l'éther dans l'imagerie de l'époque archaïque et bien en delà. Chez Pindare, contemporain de Parménide, nous avons déjà vu les nombreux exemples[231] où il se sert de l'image solennelle et majestueuse du char comme véhicule des Muses, des aèdes et des héros, de la poésie et du chant, en vol par-dessus la terre, parfois jusqu'aux «portes du chant» (πύλας ἀναπίταμεν)[232], en une Arcadie mythique: le char prend ainsi une véritable dimension «métaphysique» et, avec les portes qu'il franchit, nous ne sommes pas loin des πύλαι ἀναπτάμεναι parménidiennes, comme on le verra[233]. Cette ressemblance frappante, jusqu'aux moindres détails, entre les deux images, s'explique le plus probablement par l'utilisation, et par Pindare et par Parménide, d'une image conventionnelle bien fixée dans l'imagerie grecque archaïque[234]. Le seul aspect déconcertant demeure le sexe des animaux attelés au char du voyageur du prologue

---

Religions, Leiden: Brill, 1982, p. 274 souligne que Parménide décrit ici «what looks like – or is meant, seriously, to look like – a real experience» (p. 274). *Contre*: Burkert 1969: 15; H. Pfeiffer, *Die Stellung des parmenideischen Lehrgedichtes in der epischen Tradition*, p. 149; Tarán 1965: 31: d'après ces auteurs, le voyage de Parménide est une «literarische Fiktion» parce que le poète utilise un langage commun aux poètes antiques et des images traditionnelles.

[230] Il s'agit surtout des déplacements des dieux, car, dans le cas des mortels emmenés au ciel ou transportés par la voie de l'air, nous avons rarement rencontré le char comme véhicule.

[231] Voir *supra*, chap. II. 1. 3, p. 48 et n. 73.

[232] Pind. *Ol.* VI 27.

[233] S'appuyant sur cette récurrence du motif du char métaphorique, mettant aussi en évidence quelques ressemblances frappantes, voire des formules identiques entre l'ode de Pindare (datée de 468 av. J.-C., à une date ultérieure au *Proème* de Parménide) et le fragment parménidien, Bowra 1937: 101-102 voit une nette influence du poète-philosophe sur le poète thébain: «Either he imitated Parmenides or both poets were influenced by a common source». À ce sujet, voir Fränkel 1930: 154-155.

[234] Et Bowra 1937: 102 de conclure: «The probability is that both poets drew on some common original, and if this was a familiar poem of the sixth century, we can understand why Parmenides without further explanation used the chariot to describe his metaphysical journey».

parménidien[235], mais peut-être cette modification n'était-elle qu'un effet voulu par l'auteur pour signaler d'emblée la nature allégorique de son récit qui se sert constamment de transferts du langage, des motifs et de l'imagerie poétiques.

v. 3 : D'après Denys O'Brien, l'expression ἣ κατὰ πάντ' ἄστη φέρει εἰδότα φῶτα …pourrait être interprétée comme réminiscence du troisième vers du prologue de l'*Odyssée*: «Nombreux sont les hommes dont Ulysse voyait les cités»[236]. D'après Hermann Fränkel, ce vers renvoie à un passage théognidéen relatif à l'homme-qui-sait car il maîtrise toutes les cités par sa sagesse[237]. La leçon du manuscrit N rapportée par A. H. Coxon donne le sens suivant : la Déesse «mène à travers toutes choses (κατὰ πάντ') l'homme qui sait»[238]. En effet, la route qui franchit toutes cités renvoie à la perspective synoptique propre à un regard vertical sur l'œkoumène, qui constitue un thème dominant du récit parménidien. L'emploi de cette image a une nette valeur heuristique puisqu'elle est indissociablement liée à la perspective du savoir total que procure la contemplation de la Vérité (nous y reviendrons). Parménide expose, ici, une idée courante dans l'esprit des Grecs selon laquelle tout voyage implique, en profondeur, la quête du savoir. Nul autre que son maître, Xénophane, prônait que «l'homme qui sait est l'homme qui cherche», mais cette même idée, amplement développée, remonte aux *Travaux* d'Hésiode, on la retrouve encore dans la *Sixième Olympique* de Pindare[239]. Parménide reprend ce thème pour préparer ses lecteurs à la réception des enseignements philosophiques qu'il allait livrer[240] et s'écarte ainsi résolument des enseignements fournis par les dieux dans les récits mythiques dans

---

[235] Nous ne pouvons partager l'opinion de Coxon selon laquelle la constitution féminine des cavales serait «hotter», donc plus proche du feu et de la lumière, qui sont la source d'une «better and purer understanding».
[236] D. O'Brien, *ÉP* : t. I, p. 9.
[237] Thgn. fr. 23 (cf. Fränkel 1973: 351, n. 6).
[238] Coxon 1986: 44: …the goddess […] «which carries through every stage straight onwards a man of understanding». Voir aussi son commentaire *ad* v. 3 (p. 158): κατὰ πάντ' = «through every point implied in the indefinite optative ἱκάνοι (v. 1)». *Contra*: D. O'Brien, *op. cit.* p. 9, *ad* v. 3 voit là «un sens à peine plausible», justifiant son impossibilité par la métrique.
[239] Au sujet de Xénophane, voir J. Frère, *Les Grecs et le désir de l'Être*, Paris: Les Belles Lettres, 1981, p. 44. Pour le rapport avec Hésiode, voir W. Jaeger, *The Theology of the Early Greek Philosophers* [tr. fr.], Paris: Éditions du Cerf, 1966, p. 103 et Collobert 1993: 41.
[240] J. Owens, «Knowledge and *katabasis* in Parmenides», *The Monist*, 62. 1 (1979), p. 22 exprime de façon succinte cette idée: «The poetic introduction may be safely regarded as having a totally dependent role. Its function is to prepare the minds of the hearers for the reception of philosophic message. The meaning, given the imagery in the proem, then, can be judged from the philosophy it was intended to introduce». À ce sujet, voir en plus: L. Brisson, *Platon, les mots et les mythes*, Paris: Maspero, 1982, p. 93 et Collobert 1993: 36 et s., qui soulignent cet aspect tout en insistant sur l'efficacité didactique du voyage, à la suite de la révélation et de l'enseignement de la Déesse.

lesquels les interventions des dieux auprès des mortels étaient on ne peut plus efficaces et pratiques: ils leur disaient ce qu'il fallait *faire*, comment ils devaient *agir*, et non ce qu'il fallait *savoir* ou *connaître* ou ce qu'il conviendrait, dès lors, de savoir ou de connaître. Parménide rejoint ainsi les «maîtres de vérité» entraînés dans la quête du savoir.

v. 4 : Ce qui est radicalement différent des schémas des déplacements des dieux en char, c'est qu'ici l'auteur/l'acteur de ce déplacement n'est aucunement l'agent du mouvement. En témoigne le double passage, de la première personne du singulier (v. 1) à la troisième personne (v. 3) et du présent au parfait. L'emploi de l'imparfait dans les premiers vers s'accorde avec les digressions homériques qui décrivent un déroulement continu de l'action et est conforme à son utilisation habituelle «pour exprimer l'idée d'un ordre, d'une mission […] parce qu'il implique un effort et est sur le point de départ d'un développement»[241]. Aussi bien, le début du poème, proche du moment de départ, utilise l'aoriste et le présent, respectant la dynamique de tout cheminement élaborée par la poésie épique et lyrique archaïque. L'emploi de l'aoriste jalonne les temps préliminaires et rend compte d'actions ponctuelles, qui n'ont jamais comme sujet le voyageur. Il dit à maintes reprises être *emporté* (φέρω, v. 1, 3, 4) par les cavales qui l'ont *conduit* (ἄγω*,* v. 2) sur la route que montraient (ἄρχω, v. 5) des jeunes filles. Les deux derniers verbes ne posent pas de problème et nous les avons déjà rencontrés maintes fois, étant donné qu'ils illustrent très bien la famille des verbes liés aux actions divines, particulièrement à leurs déplacements; celui qui qualifie le mouvement ascensionnel, φέρω, est le verbe qui exprime le mieux la figure absolue de déplacement: le déplacement sans mouvement du corps du voyageur, c'est-à-dire le transport[242]. Notons, dans notre exemple, l'absence des préverbes qui nuancent et précisent l'orientation du déplacement, assez rare concernant le verbe φέρω, y compris dans des contextes aussi vagues que la traversée de l'éther à laquelle on assiste. On se croirait dans une scène classique d'enlèvement… L'emploi de φέρω va de pair avec celui du verbe ἄγω: tandis que le premier est relatif à l'attitude passive de l'objet du transport transéthérien, le second concerne l'agent-sujet du mouvement, les cavales. Le

---

[241] P. Chantraine, *Grammaire homérique*, II 192 (§ 286).

[242] Le sens général de φέρω est celui de «porter, transporter, emporter quelqu'un ou quelque chose». Il se prête volontiers aux contextes liés aux voyages dans la mesure où le verbe se dit du vent qui entraîne une navire, d'une route qui mène quelque part, etc. C'est un verbe attesté depuis le mycénien *pere* (joint à *ake*) et utilisé couramment dans tous les dialectes à tous les temps.

verbe ἄγω, intransitif, renvoie à son tour à l'indétermination du point de vue locatif[243]. Son emploi dans ce contexte est l'on ne peut plus approprié puisque ce verbe, en plus d'appartenir au champ sémantique de la circulation dans l'espace[244], est lié aux manières divines d'œuvrer dans l'espace et de «faire du territoire». C'est, en effet, le δαίμον qui accueille le poète, c'est lui qui est censé agir en tant que véritable Ἀγυιεύς qui règne sur ἄγυια et ouvre l'espace, fraye le chemin, aménage les voies et règle la circulation. Les cavales fabuleuses qui traînent le char, elles, agissent comme messagers envoyés par la Déesse et comme agents divins de l'enlèvement du poète, assurant la transition. Leur nature divine est trahie par la qualité qu'on leur attribue: elles sont dites «très prudentes» (πολύφραστοι)[245]. Bien que leur mission ne diffère pas de celle des bourrasques censées transporter dans les airs les héros mythiques kidnappés par les dieux, leur allure plus élaborée correspond au voyage symbolique dont le but est tout autre que celui de la poursuite, à la nature de l'espace traversé (éthérien et non aérien) et répond aux exigences esthétiques du poème.

À côté de ces éléments canoniques dans les voyages mythiques, à savoir l'attelage qui traîne et le voyageur qui se laisse traîner, un élément nouveau entre en scène chez Parménide: l'ὁδός. Son importance se révèle d'abord à l'observation lexicographique la plus sommaire. Si le mot le plus fréquemment utilisé dans l'ensemble du *Poème* est εἶναι (86 occurrences du verbe sur les 157 vers conservés), le mot-vedette du prologue est sans doute celui désignant le «chemin», sous une forme ou une autre: ὁδός (v. 2, 5, 27, un tiers des occurrences du mot dans tout le *Poème*), κέλευθος (v. 11, une occurrence sur trois au total), ἀμαξιτός et πάτος (v. 21, respectivement v. 27, les seules occurrences des mots concernés dans l'ensemble du *Poème*)[246]. Tous expriment l'idée du cheminement vers le savoir philosophique dont le seul et unique chemin est celui de l'être. En règle générale, le

---

[243] Cf. Chantraine *l.c.*, qui souligne: «il n'est pas sûr qu'ὁδός est sous-entendu».

[244] Sur le registre sémantique qui entoure le verbe ἄγω «mener, conduire», voir Chantraine, *DELG su.* ἄγυια et Detienne 1997: 37 et n. 83.

[245] L'épithète πολύφραστοι semble être un néologisme parménidien, formé à partir de l'expression homérique qui qualifie les chevaux d'Achille (*Il.* XIX 401: φράζεσθε σαωσέμεν ἡνιοχῆα). Hésiode emploie deux fois une expression similaire, en *Th.* 494 (Γαίης ἐννεσίῃσι πολυφραδέεσσι δολωθείς) et dans le fr. 260 Most (ἄνδρα πολυφραδέοντα). À propos des chevaux qui, dans la *Sixième Olympique*, effectuent un voyage semblable à celui de Parménide, Pindare dit qu'ils sont ἐπίστανται (v. 26).

[246] Alors que, dans le prologue, εἶναι n'apparaît que trois fois en trente-deux vers.

mot se dit d'une route sans encombre, facile et dont le but n'est pas éloigné, d'où l'expression ἢ ὁδὸν ἐλθέμεναι d'emploi fréquent, au sens de «poursuivre sa route, aller son chemin»[247]. Dès Homère, ὁδός désigne un chemin terrestre[248], une route carrossable pour les hommes et leurs chars[249], soit le chemin principal d'une ville[250], soit la route la plus passante reliant la périphérie à une grande ville[251]. Plus généralement, le mot désigne un voyage terrestre ou maritime[252], à l'abri des dangers soit parce qu'ils sont guidés, soit parce que leur retour est assuré, soit parce qu'ils sont assistés d'un dieu et, dans ce cas, rien ne peut les entraver[253]. Il est rare que ὁδός soit qualifié d'étroit ou d'escarpé[254], ce qui ne l'empêche pas d'être parfois réservé aux dieux, comme l'est par exemple, sur le rivage d'Ithaque, l'entrée dans la grotte des Nymphes ouverte uniquement aux dieux[255] ou le chemin menant vers le grand Olympe, chez Sappho[256]. Hésiode décrit une route semblable, sinon réservée aux dieux, du moins fréquentée par eux[257], ou, au sens métaphorique, un chemin bien meilleur qui contourne la violence et mène à la justice[258]. Les valeurs sémantiques associées à l'emploi de ὁδός apparaissent plus clairement si on le compare avec d'autres termes homologues. Hésiode aussi distingue ὁδός de κέλευθος dans deux vers de ses *Travaux* (v. 579-580) : ἠώς τοι προφέρει μὲν ὁδοῦ, προφέρει δὲ καὶ ἔργου,/ ἠώς, ἥ τε φανεῖσα πολέας ἐπέβησε κελεύθου. Tandis que κέλευθος désigne au sens propre la mise en route, le champ sémantique de ὁδός s'avère plus large: avec προφέρω, ils signifient «faire du chemin»[259]. Parménide aussi se sert dans son *Proème* de cette distinction entre ὁδός et κέλευθος: alors que ce dernier se dit des

---

[247] Par exemple, *Il.* I 151 = *Od.* III 316 = XV 13 = XXI 20 = *HhApoll*. 233, etc.
[248] *Il.* IX 43, X 274, 339 et 349, XV 276
[249] *Il.* VII 340 = 349.
[250] *Il.* VI 15 et 391, XVI 261; Eur. *Phén.* 842, etc.
[251] *Il.* XV 682.
[252] Voyage terrestre: *Il.* IV 282, IX 626, *Od.* XV 198; Voyage maritime: *Il.* VI 192; *Od.* II 273, XVI 347; Thgn. I 691 (Gerber), etc.
[253] *Od.* II 285, IV 664, VIII 150, etc.
[254] *Il.* VII 143 = XXIII 416 (στεινωπῶι ἐν ὁδῶι), XXIII 427 (στεινωπὸς γὰρ ὁδός), XII 168 (chemin escarpé); *Od.* XII 56 à l'égard des deux routes difficiles, l'une parsemée de rochers surplombant menant vers les Roches Planctes, l'autre vers les Deux Écueils.
[255] *Od.* XIII 111-112: οὐδέ τι κείνη/ ἄνδρες ἐσέρχονται, ἀλλ' ἀθανάτων ὁδός ἐστιν.
[256] Sappho fr. 27. 12-13 (Campbell):]ὄδος μ[έ]γαν εἰς Ὄλ[υμπον ἀ]νθρω[π]αίκ.[
[257] Hés. *Th.* 387. Voir aussi δολιχὰ δ' ὁδ[ὸ]ς ἀθανάτω[ν «la longue route des Immortels» (Pind. *Dith.* 70d. 18 Race).
[258] Hés. *Th.* 387, respectivement *Trav.* 216.
[259] Cf. Becker 1937: 15-22.

chemins de la Nuit et du Jour (v. 11), ὁδός se réfère seulement à la route sur laquelle roule l'attelage fabuleux qui emporte le poète. C'est un chemin «abondant en révélations de la divinité» (v. 2), c'est même le «chemin de la pensée». Plus que d'offrir un support spatial à l'attelage guidé par les jeunes filles, ὁδός ouvre le chemin et agit à son tour comme agent dynamique, car c'est la route elle-même, en effet, celle qui, «franchissant toutes cités, *porte* (φέρει, comme chez Hésiode, dans le passage cité ci-dessus) l'homme qui sait». Quant aux cavales, elles n'agissent activement qu'alors qu'elles se mettent en route d'un mouvement vif et élancé, exprimé ici, comme ailleurs, dans les courses divines transéthériennes, à l'aide du verbe βαίνω et elles se laissent guider par les filles du Soleil et porter elles-mêmes sur et par la route. Ni ici ni ailleurs dans les exemples des déplacements des dieux transportés dans leurs chars, les coursiers ne dépassent pas leur fonction instrumentale. Le cheminement se construit ainsi sur la voie qui se laisse ouvrir de manière exceptionnelle et privilégiée par celui qui veut savoir et qui y est poussé par son désir, vers la rencontre avec la Déesse, voie, ὁδός (v. 2, 5), qui permet le passage, la communication et la transmission, agissant ainsi comme voie révélée, alors comme agent de la dynamique de toute révélation. Le chemin représente, pour cela, le point focal de la situation spatiale décrite, position centrale validée par l'emploi prépositionnel de ἐς avec l'accusatif (ἐς ὁδὸν, v. 2). Apparemment, on obtient ainsi un premier témoignage d'une nouvelle conception de l'espace qui n'est plus un χῶρος ouvert et indifférent à tout parcours, libre et pouvant recevoir n'importe quelle empreinte: il gagne un aspect *actif* parce qu'il contient sa propre énergie cinétique ou contient en lui-même une énergie cinétique. Le chemin que suit le philosophe-poète appartient à la Déesse et, en tant que tel, il est prescrit par elle, ainsi que l'était la route prescrite par Zeus à ses messagers, aigles ou colombes, auxquels il commandait «en pensée» de loin et d'en haut, ou la route à suivre prescrite aux dieux déchus, voire aux mortels exclus de l'Olympe. Pindare aussi se sert de cette image pour dépeindre la route menant vers l'Île des Bienheureux, prescrite par Zeus à certains élus (*Ol.* II 70: …ἔτειλαν Διὸς ὁδὸν παρὰ Κρόνου τύρσιν…). De la même façon, une fois que la Déesse parménidienne ouvre le chemin (qui mène non vers elle ou vers sa demeure, comme on le verra, mais vers la Vérité) qu'elle avait prescrit d'avance pour que son futur disciple y soit amené, un horizon s'ouvre et la route mène d'elle-même vers la destination voulue.

À première vue, l'équation du voyage que propose Parménide est la suivante: les cavales qui contiennent une force motrice en elles-mêmes emportent le char sur le chemin qui s'ouvre devant elles, guidées par des jeunes filles. On voit qu'ainsi, les agents qui emportent le poète-philosophe-voyageur sont, tout à la fois, les cavales et la voie. Elles procurent la force cinétique, chacune à sa manière, sans qu'on puisse distinguer plus avant[260]. L'équation que propose Parménide semble reprendre le schéma archaïque qui ne fait pas distinction entre a) processus de la pensée, b) contenu de la pensée, c) instruments de la pensée[261]. Cependant, il résout l'équation d'une façon tout à fait nouvelle. C'est, en effet, le chemin qui emprunte sa δύναμις à tous les actants du voyage: les cavales reçoivent leur élan du chemin qu'elles parcourent et le char est entraîné au *loin*; les jeunes Filles du Soleil, comme on le verra, se dépêchent de courir vers la lumière où conduit la route; quant au poète-philosophe, son désir se projette d'emblée au *loin*, selon la lumière qu'il porte en lui (car il est εἰδότα φῶτα, v. 3), sur le chemin d'une sortie du monde réel menant vers le Réel. Avec l'ὁδός parménidien, l'espace n'apparaît plus comme une matière amorphe: par contre, les voies qui le traversent le constituent également. L'espace transéthérien se voit même supprimé ou réduit à un espace dans un autre état, comme le temps. C'est la voie par laquelle le désir projeté au loin et l'entreprise prennent forme et se mettent en place dans l'espace et dans la durée. L'espace éthérien traversé n'est pas plus une matière inerte, mais peut se trouver à l'origine du mouvement. Ses voies l'«animent» au sens qu'elles actualisent et rendent actif son potentiel, tout en réalisant le désir du voyageur d'atteindre le *lointain*.

v. 5-10: Le sens du parcours n'est aucunement laissé au hasard. Les jeunes filles agissent en tant que guides effectifs du déplacement, elles montrent la route (κοῦραι δ' ὁδὸν ἡγεμόνευον, v. 5), elles sont ni plus ni moins que les filles du Soleil. C'est, du moins, ce que laisse entendre une première lecture du passage, qui contient une longue série de surimpressions sur des motifs mythiques bien attestés, comme on le verra. Qui sont, en effet, ces Héliades? Désignées d'un nom collectif et non en tant qu'entités individuelles, elles se trouvent chez Parménide à l'état abstrait, sans que leur allure mythique ait

[260] Dans le chapitre consacré à l'analyse du mécanisme de montée de la fumée, nous avons vu que les Anciens faisaient à peine la distinction entre contenu (la fumée), véhicule de transport (la fumée aussi) et agent du mouvement (la fumée montait d'elle-même, en vertu peut-être de sa force cinétique propre).
[261] Cette interprétation doit beaucoup aux observations de Fränkel 1973: 351, n. 7.

entièrement disparu. Figures mythologiques anciennes, voire prégrecques[262], elles résident dans les demeures de la Nuit, comme chez Homère ou Hésiode, elles sont immortelles (comme nous l'apprend la Déesse elle-même, v. 24: ὦ κοῦρ' ἀθανάτοισι συνάορος ἡνιόχοισιν) et évoquent à plus d'un titre les Moires, cochers divins chez Pindare[263] … Outre leur allure éthérée, suggérée par les voiles qui couvrent leurs têtes, parure fréquente des figures divines féminines en vol, d'autres caractéristiques en faisaient des guides transéthériens: elles connaissent le chemin dans la mesure où leur père suit, jour après jour, son itinéraire à travers le ciel; elles maîtrisent de leur regard l'espace et ses voies dans les airs et d'au-dessus des airs, tout comme leur père, «l'œil de l'éther» (ὄμμα γὰρ αἰθέρος) comme l'appellera Aristophane[264], «voyait et entendait tout», et cela constamment, à travers toute la tradition littéraire grecque, dès Homère[265]. Elles maîtrisent autant les chemins du temps spatialisé, partagé entre jour et nuit: c'est pour cela même qu'apparemment elles sont chargées de diriger le voyageur soit de la Nuit vers la Lumière[266], soit de la Lumière vers la Maison de la Nuit[267]. L'image qui les montre «laissant derrière elles la demeure de la nuit», où l'action est désignée par le verbe λείπω «délaisser, déserter, abandonner», avec préverbe πρό, rappelle l'image conventionnelle qui présidait à tout mise en route sur la voie aérienne[268], mais que Hésiode, par exemple, utilisait pour décrire le départ de Pégase en vol ascensionnel vers le ciel, à travers l'éther,

---

[262] Laura D. Steele, «Mesopotamian elements in the proem of Parmenides?: correspondences between the sun-gods Helios and Shamash», *CQ* 52. 2 (2002), p. 583-588, met en évidence les similarités frappantes entre le voyage décrit dans le *Proème* parménidien et celui de Shamash, le dieu solaire babylonien fréquemment rapproché, à cause de ses attributs, d'Hélios et/ou Apollon. L'A en conclut: «Whether or not Parmenides invoked Babylonian antecedents intentionally, his choice of images indicates some Babylonian influence on Greek deities and literary culture».

[263] Voir *supra*, chap. II. 1. 3, p. 46-47.

[264] Ar. *Nub.* 285. Voir aussi Eur. *I. T.* 194, où Hélios est appelé «l'Œil sacré de la lumière» (ἱερᾶς ὄμμ' αὐγᾶς Ἅλιος), vers qu'il convient de rapprocher d'un autre sur l'œil de la nuit: ὅταν δὲ νυκτὸς ὄμμα λυγαίας μόληι (*ibid.* v. 110). La Lune est aussi «l'œil par excellence» chez Pindare, *Ol.* III 36, Esch. *Sept* 390.

[265] *Il.* III 277; *Od.* XI 109. Cf. aussi *HhHél.* 9, *HhDém.* 27; Pind. *Ol.* VII 54-74 (Hélios «voyait, au fond de la mer écumante»; Hélios en tant que le Dieu générateur des rayons perçants), *Péans* IX 1-2 (Hélios en tant que «lumière rayonnante du Soleil, toi qui vois tant de choses»); Esch. *Prom.* 91, fr. 323 (Mette), cf. Strab. I 2. 27 (ὁ παντόπτας Ἥλιος) ou, plus tard, Porph. *Abst.* II 26, Secund. *Sent.* 5, etc.

[266] W. J. Verdenius, «Parmenides' Conception of Light», *Mnemosyne* 2 (1949), p. 119-120; H. Pfeiffer, *Die Stellung des parmenideischen Lehrgedichtes in der epischen Tradition*, Bonn: R. Habelt, 1975; J. Mansfeld, *Die Offenbarung des Parmenides und die menschliche Welt*, Assen: Van Gorcum, 1964, p. 244.

[267] J. S. Morrison, «Parmenides and Er», *JHS* 75 (1955), p. 59; Burkert 1969: 7-9; M. E. Pellikaan-Engel, *Hesiod and Parmenides. A New View on Their Cosmologies and on Parmenides' Proem*, Amsterdam: A. Hakkert, 1974, p. 51-53; R. J. Clark, *Catabasis: Virgil and the Wisdom-Tradition*, Amsterdam: B. R. Grimer, 1979, p. 33 et p. 49; J. Owens, *art. cit.* (n. 240), p. 15-29; Kingsley 1995: 54.

[268] Voir *infra*, p. 198-202.

comme nous venons de le voir. Dans les deux cas, l'image est conventionnelle et bien fixée dans la tradition archaïque. Ici, davantage qu'ailleurs, la mention du lieu que les Héliades viennent de quitter sert à mettre en évidence l'endroit vers lequel elles se dirigent, car les deux lieux sont les termes d'un binôme investi d'une connotation forte et nous nous contenterons de noter que la présence des Héliades ne se justifie pas en vertu d'un symbolisme solaire qui caractériserait, d'après certains commentateurs, tout voyage «intergalactique». Leur rôle n'est pas, non plus, uniquement esthétique, il ne s'agit pas seulement de parachever l'image du véritable cortège en route vers la rencontre avec la Déesse puisqu'elles constituent des éléments essentiels de l'imagerie de la lumière qui est on ne peut plus appropriée dans le contexte de ce voyage entrepris en quête du savoir. Le couple lumière/obscurité vient de très loin, la littérature archaïque épuisant toutes ses formes, registres et valeurs. Cependant, en tant qu'expression de l'opposition savoir/ ignorance, il n'est jamais utilisé de façon explicite avant Parménide, Pindare et Bacchylide qui, eux, en font l'un des motifs de prédilection de leur poésie[269]. Chez Parménide, la lumière est essentiellement liée aux conditions de possibilité de l'intelligibilité du réel. Tandis que dans le fragment 8 (D.-K.), Parménide utilise l'image du soleil comme signe de l'Être grâce à ses implications, telles l'idée d'unicité, celle d'égalité à soi et celle d'entièreté, dans le *Proème*, comme le dit Pierre Destrée, «simplement, Parménide utilise implicitement l'image du soleil pour nous faire voir, pour nous représenter donc, cette sorte de cercle lumineux qu'est l'être, figure et source de toute intelligibilité»[270].

Parménide se sert du motif mythique des Héliades et de leurs attributs, mais les jeunes filles se voient investies de connotations bien plus fortes. Maîtrisant les chemins du temps spatialisé, les Héliades semblent régler aussi le rythme du parcours assimilé à celui selon lequel elles «se hâtaient de courir à la lumière» (v. 9). Cependant, elles ne mènent pas le jeu, c'est la route suivie qui emprunte sa δύναμις à tous les actants, comme nous venons de le souligner. L'image la plus saisissante de cette δύναμις en acte est offerte par la minutieuse description du rythme d'avancement de l'attelage, où apparaît le sème de la vitesse, inséparable de tout déplacement divin en vol élaboré par la pensée mythique. Quels

---

[269] Bowra souligne en ce sens: «The origin of the imagery [of light and darkness] is not known to us, but by the early fifth century it was sufficiently familar for not only Parmenides and Pindar but also Bacchylides to use it». De nos jours, la littérature consacrée à l'analyse de ce motif est immense. Pour Pindare, on verra H. Gundert, *Pindare und sein Dichterberuf*, Frankfurt: Klostermann, 1935.
[270] Destrée 1998 : 306.

sont les éléments qui mettent en valeur le rythme vif et impétueux du galop? Dans les moyeux, l'essieu brûle et jette son cri strident sous le double effort des roues qui tournoient de chaque côté. Nous percevons dans ces vers l'accélération[271], en échos aux comparaisons homériques qui servaient à suggérer la vitesse supersonique des équipages divins en recourant à plusieurs reprises aux effets saisissants des sons forts, du feu, de la flamme, de la chaleur[272]. A. H. Coxon notait même la ressemblance entre les vers 7-8 du fragment parménidien et les vers homériques décrivant l'arrivée du navire fabuleux des Phéaciens à Ithaque (*Od*. XIII 114-115: ἠπείρῳ ἐπέκελσεν, ὅσον τ' ἐπὶ [cf. Parm. I 1] ἥμισυ πάσης/ σπερχομένη: τοῖον γὰρ ἐπείγετο χέρσ' ἐρετάων)[273]. Tout semble en place pour qu'on retrouve les éléments mythiques en matière de voyages qui rendent toute course magistrale: grâce au rythme très rapide des cavales et à la conduite indéfectible assurée apparemment par les jeunes filles, le voyage prend un aspect solennel, voire «processionnel», que suggère, en outre, le double emploi de πέμπω (v. 2, 8), fort approprié au voyage d'un mortel à la rencontre de la Déesse. Remarquons que l'allégorie parménidienne s'intéresse davantage aux digressions et au traitement stylistique des motifs descriptifs: ce que Homère décrivait d'un seul trait occupe, ici, tout un paragraphe (v. 6-10) ! Si Parménide se sert des images et même du langage homérique dans sa description, on assiste à une reprise voulue et très élaborée; ces allusions explicites ont pour but d'attirer l'attention sur la conception globale de l'attelage. La description étrangement détaillée des *deux* roues ou du feu qui s'enflamme des *deux* côtés souligne la transition qu'opère l'attelage entre *deux* mondes – ainsi que le faisaient les Phéaciens réputés comme bons passeurs - et ouvre, à l'intérieur de l'économie du récit, une longue série de dédoublements et de dualités. D'abord, le rythme accéléré que prend l'attelage est doublé par le rythme dont les Héliades, «ayant laissé derrière elles les demeures de la nuit, se hâtaient de courir à la lumière, rejetant de leurs mains les voiles qui couvrent leurs têtes». Le dévoilement, en

---

[271] U. von Willamowitz Moellendorf, «Lesefrüchte», *Hermès* 34 (1899), p. 204, voit derrière la rapidité, l'ardeur qui pousse le poète sur la route, vu que, d'après les optatifs des vers 1 et 8, ce ne serait pas la première fois qu'il entreprendrait cette course. *Contra*: D. O'Brien, dans *ÉP,* I, p. 10, *ad* v. 8: la reprise de cette formule [homérique] par Parménide inviterait plutôt à voir un seul voyage vers la demeure de la déesse.

[272] Voir, par exemple, l'essieu du char d'Héra (*Il.* V 722) ou celui du char de Phaéton en course ascensionnelle vers le ciel (cf. l'***Appendice* VIII**). L'image des flambeaux portés aux côtés des chars et l'image du cri strident de la flûte comme cri jeté par un outil mécanique sont récurrentes dans la tradition littéraire grecque: voir, par exemple, Esch. *Suppl.* 181, *Sept.* 153, 205; Eur. *Hél.* 724-725, *Hipp.* 1234.

[273] Coxon 1986: 160, *ad* I 7-8. D'après ce commentateur, l'assonance entre les expressions homériques σπερχομένη τοῖων et parménidienne αἰθόμενη δοιοῖς est aussi peut-être une réminiscence poétique.

fait une forme de devêtement, signale le changement d'identité, qu'annonçait, d'après Jean Bollack, aussi le cri strident de l'axe, avec les moyeux en feu[274]. Les Ἡλιάδες κοῦραι, elles, deviendront en quelque sorte «le double» du voyageur, κοῦρος à son tour (cf. v. 24), l'attribut de la jeunesse rappelant une qualité récurrente parmi d'autres[275] des héros mythiques et des sages qui expérimentent le vol et l'ascension vers les régions supérieures du monde, de ceux qui, comme Parménide circulant sur ὁδοὶ διζήσιος «les routes de la quête», partagent l'expérience du voyage aérien vers un *ailleurs* inconnu, perçu comme expression spatiale du processus de recherche du savoir. Les jeunes filles sont une expression des puissances qui résident en lui-même. Cette assimilation entre les Héliades qui courent vers la lumière (εἰς φάος) et le poète-philosophe dit εἰδότα φῶτα (v. 3) – une forme particulière d'existence humaine est définie par le mot εἰδώς [276] - , s'opère par la lumière qui structure le schéma du parcours et, à la fois, impose au discours un ordre. Il ne faut pas craindre d'assimiler les jeunes Héliades et le jeune voyageur puisque, à chaque pas, les éléments mythiques qu'entraîne le thème du chemin subvertissent l'être lui-même. Ici, comme ailleurs dans le récit de son voyage, Parménide se sert de la fiction, de la fable et de la distorsion du réel pour dévoiler ce qui se cache et pour dissimuler ce qui se révèle.

La lumière du Jour s'oppose à la demeure de la Nuit que les jeunes filles viennent de quitter et, en même temps, Nuit rejoint Jour. Par le biais de ce rapport binaire ou, plutôt, dialectique, le sème du passage est évident: s'opère aussi le passage du monde de là-bas

---

[274] Bollack 2006: 77: ils servent de signal à une transition ou à un dépassement.

[275] Cosgrove 1974: 81-94 a consacré une ample analyse au motif du κοῦρος dans le vers parménidien, passant en revue les plus diverses interprétations données à l'appellatif employé par la Déesse: conjectures chronologiques liant le *Poème* considéré une «autobiographie» à sa date présumée de rédaction, voire à la conversion du philosophe au Pythagorisme (Meyer, Burnet, Taylor, Heidel, Freeman), motif de la jeunesse lié à l'enthousiasme du voyageur (Reinhardt), allusion de la Déesse à la jeunesse de l'humanité par rapport au règne divin, opposition pour marquer le titre de «maîtresse» de la Déesse qui livre des enseignements au disciple Parménide (Kranz, Nestle) et sa nature divine, fondamentalement différente de la nature humaine (Tarán) ou, au contraire, formule utilisée pour souligner l'identité de statut entre la Déesse et le jeune homme qui partage désormais son savoir grâce à ses enseignements (Patin, Burkert), ton oraculaire du message divin et atmosphère spécifique aux cultes à mystères (Verdenius, Schwabl, Guthrie, Bormann, Bowra), formule pour marquer le contraste entre Parménide et les autres mortels (Deichgräber), analogie entre Parménide et Ulysse (Havelock), formule pour marquer le statut de Parménide de premier véritable philosophe de l'Être par rapport à ses prédécesseurs ioniens penseurs de la φύσις, notamment Xénophane, son ancien maître (Cosgrove).

[276] Bowra 1937: 109 ou Coxon 1986, p. 158 attirent l'attention sur l'emploi du terme εἰδώς au sens de *conoscente* dans des contextes religieux ou théologiques: voir, par exemple, Ar. *Nub.* 1241 (Zeus), Plat. *Symp.* 199a (Éros); Eur. *Rh.* 973, Alexis, fr. 267. Le sens est élucidé dans le fr. 5. 4 (βροτοὶ εἰδότες οὐδὲν), où l'expression désigne peut-être, par contraste, les physicalistes, selon lesquels la réalité peut être connue par les sens, thèse contraire à celle de Parménide.

vers le monde d'en haut, du sensible vers le suprasensible, de l'ignorance au savoir, du monde de la Doxa vers le monde de la Vérité, du monde des étants vers celui de l'Être. Ce qui, dans les schémas des déplacements dans les airs effectués par les dieux, servait à joindre départ et arrivée – c'est-à-dire le lien entre l'endroit qu'ils laissent derrière eux et la destination de leur voyage -, se trouve, ici, investi des sèmes d'un véritable passage et dépassement. Celui qui opère la transition est étroitement lié à la lumière: c'est la faculté de la vision. Le vol transéthérien «guidé» vers la Lumière des filles du Soleil porteuses par leur ascendance d'un fort symbolisme lié à l'œil, comme nous venons de le voir[277], procure au voyageur une vision synoptique sur le monde d'en bas, désigné par l'expression métonymique «toutes cités» (…κατὰ πάντ' ἄστη…, v. 3). En tant que εἰδότα φῶτα, «l'homme qui sait» ou, si on s'en tient à la lettre du texte, «l'homme qui ouvre les yeux à la lumière», voit tout et, en même temps, sait tout. Vision synoptique (voir tout) et savoir panoptique (savoir toute chose) sont indissociablement liés: ils l'étaient autant dans le registre mythique, où Hélios est Πανόπτης, que dans le registre allégorique parménidien, puisque la faculté parménidienne du «voir» est indissociablement liée à la faculté aperceptive de νοῦς. «On voit avec le νοῦς», c'est ce qu'affirme le poète-philosophe dans le fragment 4 de son *Poème* (v. 1: Λεῦσσε δ' ὅμως ἀπεόντα νόῳ παρεόντα βεβαίως), le νοῦς qui procède lui-même du niveau intelligible. L'expression «regarder avec le νοῦς», qu'on rencontre plus tard chez Empédocle (fr. B 17. 21: τὴν σὺ νόωι δέρκευ, μηδ' ὄμμασιν ἧσο τεθηπώς·), se retrouvera en bonne place dans les dialogues de Platon, où le νοῦς est «l'œil de l'âme»[278]. Cette idée, que l'épistémologie désigne par «inner observation» et qui est attribuée à Parménide, vient pourtant de la tradition mythique. La notion d'intellect a des origines vénérables, on la rencontre bien avant Parménide, dès Homère, en effet, dans le célèbre contexte lié au voyage transéthérien d'Héra: son vol ascensionnel des cimes de l'Ida vers l'Olympe est comparé à l'envol de νοῦς: «ainsi prend son essor la pensée d'un homme qui a parcouru bien des terres et qui pense soudain en son esprit subtil: Ah ! si j'étais là ou là, et médite mille plans; ainsi

---

[277] Ajoutons que, dans le commentaire de Simplicius au fragment parménidien, les Héliades sont interprétées comme une métaphore des yeux.
[278] Plat. *Symp.* 219a; *Rép.* 533d; *Théét.* 164a; *Soph*. 354a.

prompte en son ardeur s'envole l'auguste Héra»[279]. Ou, dans l'*Hymne homérique à Apollon*, c'est au νοῦς que le rhapsode compare Apollon pour exprimer son extraordinaire rapidité de déplacement: quand le dieu se rend de Délos à Olympe, à travers l'éther, il est «[rapide] comme la pensée» (ὥς […] νόημα)[280]; ou, à Crisa, quand le dieu revint après avoir allumé la flamme de son sanctuaire, «rapide comme la pensée, il bondit, il vola une seconde fois sur le navire»[281]. Pareillement, quand on dit d'Apollon qu'il «*aperçoit* (ἐνόησ', v. 392)» sur la mer, par-delà le Péloponnèse, un navire de commerce monté par les Crétois, ce regard de loin, perçant, tire son infaillible acuité du fait qu'il est un «regard mental»: le verbe νοέω «se mettre dans l'esprit», «avoir dans l'esprit», dérivé de νόος/νοῦς, dit assez que c'est l'esprit du dieu qui est à l'œuvre et non ses yeux[282]. Le dieu voit, en effet, dans son νοῦς.

Le lien étroit entre vision synoptique et savoir panoptique était une donnée inhérente aux dieux[283], il était aussi un trait récurrent des périples aériens des sages grecs. Le vol d'Abaris «d'un bout à l'autre de la terre» ou l'ἐποπτεία d'Aristéas expriment à la fois l'aspect synoptique de la perspective sur la terre donné par le voyage dans les airs et le caractère panoptique du savoir qu'il procure. La connaissance se produit par une θεωρία, une «contemplation», la vision aérienne s'offre sur le mode d'une «révélation» mystique. Il s'agit, selon les termes de Marcel Detienne, de ce «type de connaissance qui s'effectue comme une saisie immédiate et totale par un acte de vision»[284]. Chez Parménide, l'expérience du voyage transéthérien est passée au registre allégorique[285]. La virtualité du

---

[279] *Il.* XV 80-83: ὡς δ' ὅτ' ἂν ἀΐξηι νόος ἀνέρος, ὅς τ' ἐπὶ πολλὴν/ γαῖαν ἐληλουθὼς φρεσὶ πευκαλίμηισι νοήσηι/ ἔνθ' εἴην ἠ' ἔνθα, μενοινήησί τε πολλά,/ ὣς κραιπνῶς μεμαυῖα διέπτατο πότνια Ἥρη.

[280] *HhApoll.* 186: ἔνθεν δὲ πρὸς Ὄλυμπον ἀπὸ χθονὸς ὥς τε νόημα.

[281] *HhApoll.* 448: ἔνθεν δ' αὖτ' ἐπὶ νῆα νόημ' ὣς ἆλτο πέτεσθαι. Voir un exemple similaire dans Hés. *Boucl.* 222 (ὃ δ' ὥς τε νόημ' ἐποτᾶτο), au sujet de la rapidité du vol de Persée.

[282] Voir le commentaire de Monbrun 2007: 188 qui souligne que l'*Hymne homérique à Apollon* dans son entier fait ressortir que l'esprit d'Apollon est toujours au travail.

[283] Cf. J.-P. Vernant, introduction à *L'homme grec*, p. 19: «En premier lieu, voir et savoir, c'est tout un; si *idein*, 'voir', et *eidénai* 'savoir', sont deux formes verbales d'un même terme, si *eidos*, 'apparence, aspect visible', signifie également 'caractère propre, forme intelligibile', c'est que la connaissance est interprétée et exprimée sur le monde du voir. Connaître est une forme de vision».

[284] Detienne 1964:176.

[285] Bowra 1937: 98 résume: «The allegory may of course be based on something akin to a mystical experience, but it is nonetheless an allegory. The transition from night to day is the transition from ignorance to knowledge; the sun-maidens who accompany the poet are the powers in him which strain toward the light;

regard synoptique s'actualise dans la réalité véridique du savoir panoptique. C'est le voyage – et la quête implicite - qui ont rendu possible le passage, car ces deux figures sont fréquentes dans la gnoséologie de Parménide. Elles servent aussi à décrire le dévoiement des mortels dont l'esprit est «errant» (πλαγκτὸν νόον), que le philosophe qualifie de «foule qui ne distingue pas» (ἄκριτα φῦλα) puisqu'ils sont «à la fois, sourds et *aveugles*», puisque «le sentier qu'ils suivent est labyrinthe»[286]. Le labyrinthe, figure par excellence de l'aporie spatiale, s'oppose à la «voie droite» (ἰθὺς, v. 21) que le philosophe, en connaisseur, suit. L'«autopsie», selon les termes d'Hérodote, que permet le survol parménidien du monde de «toutes cités» est irréfutable, car le regard du νοῦς permet de voir au-delà des apparences ce qui n'est pas visible immédiatement. La faculté discriminatrice de l'intellect, au sens cognitif et cinétique, est sans limite et sans échelle, s'y ajoute l'assimilation dialectique – grâce au passage ou, plutôt, dont l'expression spatiale est le passage – entre être et vérité[287]. C'est uniquement grâce à une telle perspective à la fois synoptique et panoptique, qu'un mortel peut avoir accès, en pensée, à tout ce qui est, donc à l'Être, car penser et être sont une même chose (fr. 3: τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστίν τε καὶ εἶναι). Le regard global et synoptique saisit l'unité et la continuité, c'est pourquoi le philosophe chemine à travers l'éther, qui le conduit vers la source du savoir réel et véritable. Il voyage vers le domaine suprasensible de l'*il y a* (de l' ἐόν)[288], différent de l'*ailleurs* vers lequel se déplaçaient indéfiniment les sages. Le *loin* proposé par Parménide est une sortie du monde réel; il est plus radicalement extérieur que toute autre espèce d'*ailleurs* spatial; il n'est plus projeté au bout du monde, au cœur d'une géographie fictive ou mythique, comme on le verra, il n'est pas non plus l'Olympe. C'est *autrement*, c'est le lieu-source de l'Être et de la Vérité; c'est le monde stable, où «l'être est» ou, selon les termes de Marcel Conche, où «l'être este», du latin *stare* «se tenir debout»[289]; c'est le

---

the horses who know the road are his own impulses toward truth; the way on which he travels is the way of inquiry. The allegory is revealed as soon as the goddess begins to speak».

[286] Parm. fr. B 6. 6-9 (Beaufret).

[287] Sur l'être comme corrélat de la vérité et sur l'usage syntaxique du verbe être en tant qu'il possède la fonction véritative, cf. P. Aubenque, «Syntaxe et sémantique de l'être dans le poème de Parménide», dans *EP*, II, p. 132-133.

[288] Cf. la traduction de M. Conche, *Parménide. Le poème: Fragments*, Paris: PUF, 1996, p. 125 et 128. M. Fattal récuse cette traduction parce qu'en français le «il y a» recèle l'avoir, or «l'avoir n'est pas l'être qui est pourtant au centre de la réflexion parménidienne» (cf. Fattal 1998: 92, n. 4).

[289] Cette interprétation rejoint celle de Martin Heidegger qui observe que, pour les Grecs, «être» signifie *stabilité*, au double sens de «se tenir en soi » et de «rester en soi, demeurer» (cf. Conche, *op.cit.*, p. 149).

monde éternel de l'Être, de la Présence même qui ne peut avoir été ni devoir être. Cet Être ne peut être confondu avec l'étant un et suprême, il n'est pas, non plus, le principe ontologique (ἀρχή) et encore moins le principe chronologique (πρῶτος εὑρετής), comme origine de toutes choses, bien qu'il soit ce qui fait que les étants sont. Il est antérieur, ontologiquement et non chronologiquement, au monde de la Doxa. Il est la condition de possibilité de l'existence des étants, c'est la condition *sine qua non* de réalité ontique, c'est «ce sans quoi» il n'y a pas d'étants, sans en être cependant l'origine. La jonction entre l'être et l'étant se fait par l'«ici même», pendant inévitable du «maintenant»: ce sont les temps mêmes du passage instantané, en vol transéthérien de l'attelage fabuleux dont la course supprime l'espace et le temps, car la perspective qu'elle ouvre au regard est synoptique et synchronique.

v. 11-14: La deuxième étape du voyage débute exactement comme une narration homérique: Ἔνθα πύλαι Νυκτός τε καὶ ἤματός εἰσι κέλευθοι est une formule qui conjugue un emprunt à la description des portes du Tartare (*Il*. VIII 15: ἔνθα … πύλαι) et un emprunt *verbatim* à la description du pays des Lestrygons (*Od*. X 86: …νυκτός τε καὶ ἤματός εἰσι κέλευθοι). Ἔνθα, placé au tout début du vers, brise le mouvement de la digression et attire l'attention sur ce qui suit, puisque, dans la tradition des descriptions des voyages transéthériens, rien ne nous est dit sur la traversée proprement dite de l'éther, à part la mention des repères du parcours des Héliades, entre la demeure de la nuit (προλιποῦσαι δώματα Νυκτός) et la lumière (εἰς φάος). Avec ἔνθα, on est ramené directement à la destination du voyage. Ici, comme ailleurs, dans les poèmes homériques, l'adverbe indique à la fois un point sensible dans le registre de la spatialité et un moment fort dans celui de la temporalité: *là et alors* le voyageur arrive devant «les portes qui ouvrent sur les chemins de la Nuit et du Jour». Tout souci antérieur de délocalisation est *là et alors* rompu, ἔνθα signale l'espace et le temps où allait s'opérer le passage, la transgression. C'est pourquoi «les portes», plus qu'un lieu où les chemins peuvent mener, représentent un point déterminé de l'espace où le voyageur est amené. La description minutieuse des portes emprunte aussi ses éléments à la description hésiodique de la demeure de Jour et de Nuit, que nous avons exposée plus en détail dans un des chapitres

précédents[290]: c'est de là que Jour et Nuit partent, c'est là qu'ils se rejoignent, d'après le même schéma de l'implication et de l'exclusion mutuelles, mais, chez Parménide, ils «déménagent»: leur demeure n'est plus installée dans un *ailleurs* excentré et infraterrestre, mais en plein éther, puisque les portes parménidiennes sont appelées αἰθέριαι, bien qu'elles empruntent aussi des traits aux portes homériques qui gardent l'entrée du Tartare. Le même mot est employé par Parménide dans le fragment 10. 1 et indique clairement que l'éther est situé aux faîtes célestes et par Apollonios de Rhodes, qui nous procure le tableau le plus détaillé de l'intérieur de l'Olympe (*Arg*. III 159-160: πύλας ἐξήλυθεν Οὐλύμποιο αἰθερίας), c'est par là qu'Éros prend le chemin qui descend de la voûte éthérée sur la terre (v. 160-161: ἔνθεν δὲ καταιβάτις ἐστὶ κέλευθος οὐρανίη). D'après cette description, on voit que les portes séparent l'espace ouranien de l'espace éthérien sans laisser aucun espace interstitiel entre les deux domaines. Pindare décrit dans sa *Sixième Olympique* (v. 25-27) des portes aussi métaphysiques que celles de Parménide: ce sont «les portes des hymnes» qui se trouvent au bout «d'un chemin pur» par lequel passe le char auquel sont attelés des chevaux aussi métaphoriques que les cavales qui emmènent Parménide sur sa route: tandis que les chevaux de Pindare sont ἐπίστανται (v. 26), ceux de Parménide sont πολύφραστοι (v. 4); tandis que le chemin que suit Pindare est qualifié de ὁδὸν ἁγεμονεῦσαι (v. 25), celui de Parménide est ὁδὸν ἡγεμόνευον (v. 5); enfin, πύλας ἀναπιτνάμεν, chez Pindare (v. 27) et πύλαι ἀναπτάμεναι, chez Parménide, ne sont que des variations de la même expression. Il serait trop simpliste d'alléguer que Pindare a emprunté ces formules à Parménide qui en aurait été l'inventeur et il nous semble plus plausible que tous les deux ont emprunté ces motifs à une source commune, qu'aucun des deux poètes n'a hésité à extraire cette image du répertoire des images traditionnelles de la poésie lyrique, encore vivante à l'époque de la rédaction de leurs poèmes. Que tous les trois, Parménide, Pindare et Apollonios aient repris cette localisation des portes (αἰθέριαι) indique bien qu'elle représentait un lieu commun dans l'esprit grec, autrement dit que l'image des portes qui délimitent l'espace ouranien et l'enceinte olympienne du milieu éthérien était déjà bien figée dans l'imaginaire spatial des Grecs, ce qui n'étonne guère, compte tenu de l'importance de l'image des portes, jointe à celle du seuil, dans la pensée

---

[290] Voir *supra*, chap. II. 2. 1. 3, p. 80-84. Les portes homériques du Tartare ne sont pas loin non plus: *Il.* VIII 15: ἔνθα σιδήρειαί τε πύλαι καὶ χάλκεος οὐδός.

archaïque: ensemble, elles lui permettent de représenter en termes d'espace la limite ultime d'une réalité, son commencement et sa fin et, en corollaire, la limite d'un monde essentiellement différent et infranchissable[291]. Cette hypothèse est confirmée par le fait que les trois auteurs mentionnent brièvement la position des portes, sans s'attarder: visiblement, elle ne leur posait aucun problème parce que bien établie. Du point de vue de la position topographique des portes, le modèle homérique des portes de l'Olympe vient à l'esprit. Pour d'autres détails techniques, les portes parménidiennes doivent leur image autant à ce modèle homérique, qu'à celui homéro-hésiodique des portes du Tartare ou qu'à celui du pays homérique des Songes, comme on le verra, pour ne pas parler de l'expression empruntée à Hésiode désignant la demeure de Jour et de Nuit.

Si tels étaient les modèles-sources des portes parménidiennes, on pourrait s'attendre à ce que, avec l'emprunt de ces structures spatiales mythico-poétiques, Parménide ait repris aussi tout leur symbolisme. Pour ce qui est du modèle des portes hésiodiques, disons seulement que les sèmes de l'espace liminal, situé *betwixt and between*, étant, à la fois, ni l'un ni l'autre, et l'un et l'autre, avec tout un registre d'ambivalences et de dualités spécifiques semblent se retrouver dans le tableau de Parménide: ses portes aux forts châssis s'élèvent dans l'éther, elles sont doublement encastrées, vers le haut et vers le bas, par le linteau et par le seuil de pierre, qui rappellent, en quelque sorte, les portes du pays des songes odysséen, l'une faite de corne, l'autre d'ivoire, et les matériaux inaltérables dont sont faites les portes homéro-hésiodiques qui gardent le Tartare[292]; elles sont munies d'un verrou chevillé[293], d'une gardienne divine qui en détient les clefs à double usage[294]. Le «double» est doublé, pour ainsi dire, de l'*entre-deux*, car les portes installent à la fois un espace-frontière et un espace de passage. En-deça d'elles, c'est le monde de toutes les dualités; au-delà d'elles, s'ouvre le monde de l'être et de la Vérité. Tous ces éléments se

---

[291] Fränkel 1975: 116-118.

[292] *Il.* VIII 15: «portes de fer et seuil de bronze» (ἔνθα σιδήρειαί τε πύλαι καὶ χάλκεος οὐδός); Hés. *Th.* 812-814: «les portes splendides et le seuil de bronze inébranlable, fixé à des racines ininterrompues. Il s'est fait de lui-même» (ἔνθα δὲ μαρμάρεαί τε πύλαι καὶ χάλκεος οὐδός,/ ἀστεμφὲς ῥίζῃσι διηνεκέεσσιν ἀρηρώς,/ αὐτοφυής).

[293] L'image homérique de la chambre vérouillée de la résidence d'Héra dans l'Olympe n'est pas loin: les montants éclatants de la porte de sa chambre ont des vanteaux solides bien adaptés, munis d'un verrou secret, que nul dieu ne saurait ouvrir (*Il.* XIV 166-169).

[294] On a voulu voir dans l'emploi de l'adjectif ἀμοιβούς l'idée de «succession» (Coxon), les clefs ouvriraient les deux battants l'un après l'autre, l'idée de «complémentarité», les clefs seraient complémentaires l'une de l'autre, enfin, l'idée de «correspondance», les clefs s'ajusteraient aux portes (cf. *EP*, p. 11, *ad* v. 14). Le mot sera repris dans le v. 19 (ἀμοιβαδὸν), désignant l'ouverture des portes.

détachent à peine des données de la géographie fictive homérique et hésiodique, de ses principes de structuration spatiale, cependant, ils ne servent dans le récit parménidien que de moyens expressifs, puisque l'espace que l'Éléate veut peindre est fondamentalement différent de l'espace liminal de la géographie mythico-poétique, qui utilise toujours ces moyens spécifiques, tels les renversements, les inversions, les ambivalences et les dualités, pour façonner ces mondes alternatifs au monde d'ici-bas, l'autre monde ou l'au-delà. Il y est toujours question d'un *ailleurs* différent de *chez nous*, mais, il reste toujours identique au nôtre ou présente des similitudes remarquables avec le nôtre, parce que ses structures spatiales sont aussi celles de notre monde, à cela près qu'elles sont rendues exponentielles par divers moyens. Nous avons déjà mentionné, à maintes reprises, que la géographie mythico-poétique ne s'efforce pas d'inventer des éléments spatiaux autres que ceux que lui offre le réel. Ce qui compte, c'est la façon dont elle les agence, les combine et les met en ordre, de sorte que les structures spatiales qui en résultent soient de deuxième degré, chargées de valeurs sacrées, investies des connotations de l'espace névralgique, merveilleux, fabuleux ou, au contraire, redoutable, interdit, infernal. Avec Parménide, on assiste à un déplacement fondamental de perspective et l'*ailleurs* que propose son récit est installé à un autre niveau, ontologique et conceptuel. Qu'il s'agisse d'un *ailleurs* infernal qu'on atteint au prix d'une descente jusqu'aux portes similaires aux portes homéro-hésiodiques du Tartare, ainsi que certains commentateurs l'ont suggéré, ou qu'il s'agisse d'un *ailleurs* situé dans les confins occidentaux du monde, comme le suggère le rapprochement avec la demeure hésiodique de Jour et de Nuit ou avec le pays homérique des Songes, ces multiples références homéro-hésiodiques ne doivent pas nous égarer, car l'apparente aporie spatiale qu'elles génèrent ne change pas fondamentalement les données du voyage parménidien: conformément aux schémas des «excursions psychiques» des sages, le récit du voyage éthéro-aérien rejoint celui de la descente aux enfers et celui du passage vers l'au-delà infraterreste, situé au bout du monde. Il n'y a aucune différence fondamentale entre le vol ascensionnel entrepris par Aristéas et la descente infernale effectuée par Épiménide, pour ne donner que ces exemples. Les hauteurs célestes et le séjour d'Hadès sont en égale mesure des lieux où se dit, sans nul travestissement possible, la vérité humaine. De plus, ἀνάβασις rejoint κατάβασις par le biais de κατάσκοπος, le regard synoptique/synchronique et le savoir panoptique.

Bien que les éléments qui dépeignent l'*ailleurs* parménidien soient ceux de la géographie fictive mythique, ses principes de structuration spatiale sont délaissés et les motifs empruntés sont convertis d'après une autre logique. Si l'*ailleurs* mythico-poétique relève de l'irréel, l'*ailleurs* éthérien parménidien relève du potentiel. Le voyageur du récit parménidien ne parvient pas devant les portes d'un autre monde ou de l'au-delà identique ou similaire au monde qu'il vient de quitter. L'existence des portes cosmiques constitue le point central qui permet d'affirmer que l'on a ramené l'espace traversé à un processus de contact avec le monde divin. Jean Bollack résume en une formule concise: «On est parvenu, à ce stade, au lieu même de la limite: il y a un "là", où il n'y a pas de plus loin ni d'au-delà»[295]. On est installé en plein registre ontologique, on n'est plus sur le terrain de l'espace liminal, car la limite est absolue. De plus, ce qui se trouve à l'intérieur est un espace unitaire, sans partage, peut-être un monde purement hypothétique, intelligible ou «microscopique», que Parménide ne décrit point. Ce qui compte, c'est qu'il n'est ni taillé d'après le nôtre, ni son double. Il s'ensuit que toutes les apparentes ambivalences se dissolvent et sont ramenées à l'unité. Les battants de la porte ne marquent pas la dualité, car ils ne sont faits que de lumière éthérée[296], et, en fait, il ne s'agit que d'une seule porte à deux battants, alors d'une seule ouverture[297]. Le seuil de pierre et le linteau ne sont pas plus ambivalents, puisque, encastrant les portes, leur potentielle dualité se voit neutralisée dans la fonction qu'ils servent ensemble. Les Horai homériques, auxquelles était confiée l'entrée dans l'Olympe[298], sont réduites à une seule figure divine, Dikè, dont l'épithète «la Justice aux nombreuses rigueurs» renvoie à sa fonction régulatrice. À ce titre, elle détruit toutes ambivalences et toutes dualités et les ramène à l'ordre.

v. 15- 20: C'est l'ouverture qui compte, car la limite doit prendre forme pour qu'elle soit franchissable. Conformément à la topographie homérique du pays-seuil des Songes, l'éther parménidien se loge à l'intérieur, au centre ou, plus précisément, au milieu équidistant des extrémités qui le délimitent et le renferment. Une fois crée l'espace béant entre les battants, toutes les dualités se dissolvent, impliquant le passage et le dépassement du monde de la

---

[295] Bollack 2006: 80. Ou, plus loin, «il n'y a d'au-delà, ni physique ni allégorique» (p. 82).
[296] *Ibid.*
[297] Cf. D. O'Brien, *EP*, p. 11, *ad* v. 14.
[298] Cf. *Il.* V 749-751 = VIII 393-395: αὐτόμαται δὲ πύλαι μύκον οὐρανοῦ ἃς ἔχον Ὧραι,/ τῆις ἐπιτέτραπται μέγας οὐρανὸς Οὔλυμπός τε/ ἠμὲν ἀνακλῖναι πυκινὸν νέφος ἠδ' ἐπιθεῖναι. Aux Heures homériques aussi est dévolue une fonction régulatrice, celle de régler le rythme des saisons.

dualité du côté de la lumière, non distincte, mais unitaire. Selon les lois de la progression dramatique, le relais était nécessaire pour que l'ouverture se produise. Qui l'assure? Ce sont les jeunes filles qui «séduisirent par de douces paroles (μαλακοῖσι λόγοισιν) et persuadèrent habilement (πεῖσαν ἐπιφραδέως)», la Justice à laquelle est confiée l'entrée, «de leur écarter des portes le verrou chevillé» (v. 15-16). Ces «douces paroles» évoquent celles de Calypso qui, par le même moyen, vise à faire oublier Ithaque à Ulysse (*Od.* I 56 :…αἰεὶ δὲ <u>μαλακοῖσι</u> καὶ αἱμυλίοισι <u>λόγοισιν</u>…). Dans les deux cas, les propos doux et charmants sont utiles et efficaces. Parménide se sert du vocabulaire poétique (et de la conception qui le soutient) relatif à la persuasion et à l'habileté discursive, au charme et à la séduction du langage, mais l'emploie dans un autre but: alors que les douces paroles de Calypso représentaient une fin en soi, l'effet des mots des Héliades et du λόγος parménidien ne constitue qu'un moyen. Leur but est de conduire le disciple à la maîtresse de la vérité et à la vérité de l'être, tandis que le λόγος homérique n'a aucune visée ontologique et aucune visée véridique puisqu'il ne cesse de signifier simultanément la tromperie et la vérité[299]. Le néologisme parménidien ἐπιφραδέως[300] en témoigne: «il arrache la langue à ses usages et la rend […] conforme à l'expression noétique de la vérité»[301]. Le geste par lequel la Justice «écarte» le verrou (v. 10: ὠσάμεναι κράτων ἄπο) répète celui par lequel les Héliades ont «écarté de leurs têtes» leurs voiles (v. 17: ὤσειε πυλέων ἄπο).

Une fois le verrou écarté, les portes «s'envolèrent» (ἀναπτάμεναι, du verbe πέτομαι, verbe récurrent dans les description des vols à travers l'éther des dieux) comme d'un coup d'aile (ἀπτερέως, v. 17)[302], sans aucun effort, bien que la description du mécanisme s'étende sur trois lignes remplies d'éléments matériels (v. 17-19). Elle reprend les épithètes qui qualifiaient, quelques vers auparavant, la modalité dont roulait le char tiré par les cavales: les battants de la porte font tourner bruyamment les gonds (ἄξονας ἐν σύριγξιν…, v. 19), tout comme l'axe brûlant du char, dans les moyeux, jetait un cri

---

[299] Cf. M. Fattal, «*Logos* de tromperie ou de vérité», *Cahiers Philosophiques* 22 (1985), p. 7-26 (ici p. 18).
[300] Cf. Coxon 1986: 165, qui rapproche le terme parménidien de l'emploi homérique d'ἐπιφράζομαι.
[301] Bollack 2006: 82.
[302] Le forme ἀπτερέως est attestée chez Hésiode, fr. 204. 84 et sera reprise par Ap. Rhod. *Arg.* IV 1763 ou, légèrement modifiée, par Lyc. *Al.* 627 (ἀπτερως). Voir aussi Eur. *HF* 1039 (ἄπτερον), *Trag. Adesp.* fr. 429 (ἄπτερον τάχος).

strident (ἄξων δ' ἐν χνοίῃσιν ἵει σύριγγος ἀυτήν, v. 6)[303]. L'image respecte jusqu'au moindre détail l'allure et la dynamique du milieu éthérien que dépeint constamment la tradition poétique archaïque: la légèreté, l'aisance, la consistance immatérielle, l'allure flottante sont ici chez elles, ainsi que l'idée que la mécanique céleste est, en fait automatique[304] - car relevant de l'immobilité - dans la mesure où tout objet éthérien contient la force cinétique en soi-même, puisque les portes s'ouvrent d'elles-mêmes, ainsi que le suggère l'emploi de ταὶ (δὲ θυρέτρων). La formule répétitive de structuration du récit est sans doute voulue, étant très proche des artifices stylistiques poétiques.

v. 20-21: Après l'envol des portes, l'ouverture sur la béance laisse entrevoir un espace abyssal, désigné par l'expression χάσμα ἀχανὲς. C'est l'expression de l'abîme absolu, l'«ouverture ouverte, sans faille», pour reprendre les termes de Jean Bollack[305]. Si les portes annonçaient le passage vers un dehors, leur ouverture nous installe dans un dedans parfaitement replié sur lui-même. Le passage coïncide avec l'accès. En franchissant les portes (qui, en fait, se libèrent d'elles-mêmes), on ne passe pas vers un autre monde qu'elles délimiteraient ou dont elles constitueraient la limite inférieure, ni vers le vide, mais on entre dans le monde qu'elles contiennent. Comme le soulignait Jean Bollack, «l'abîme se désabîme»[306]. L'espace frontière se mue en voie de passage: après l'ouverture sur la béance, une grande route s'ouvre devant l'équipage, sur lequel les jeunes filles guident «tout droit» le char et les chevaux (τῇ ῥα δι' αὐτέων/ ἰθὺς ἔχον κοῦραι κατ' ἀμαξιτὸν ἅρμα καὶ ἵππους). L'arrivée à destination réunit, en une vraie conclusion, les participants au voyage. La phrase est une réminiscence d'un vers formulaire homérique (*Il.* V 752= VIII 396: τῆι ῥα δι' αὐτάων κεντρηνεκέας ἔχον ἵππους). L'adverbe ἰθὺς, placé au début du vers, évoque la trajectoire parfaitement rectiligne des courses des dieux, exempte d'obstacles, et met en valeur la perfection formelle du voyage guidé, exempt de toute forme de dévoiement. En témoigne l'emploi d'ἀμαξιτός, qui prend la place d'ὁδός: les voyageurs se trouvent désormais sur la grande et vraie route.

---

[303] Cette image sonore évoque les portes homériques de l'Olympe qui gémissent lors de leur ouverture (*Il.* V 749 = VIII 393).
[304] Voir aussi les portes homériques de l'Olympe, αὐτόμαται δὲ πύλαι (cf. *Il.* V 749= VIII 393).
[305] Bollack 2006 : 84.
[306] *Id.*, p. 85.

v. 22-24: La «passivité» du voyageur se prolonge lors de son face à face avec la Déesse. Si, sur son chemin, il est emporté, conduit, mené vers sa destination, une fois arrivé, c'est la Déesse qui joue le rôle de personnage actif, par ses gestes et son monologue[307]. C'est elle qui «vient» vers son visitateur (Καί με θεὰ πρόφρων ὑπεδέξατο), c'est elle qui lui prend la main droite dans la sienne. Ce geste rappelle, en quelque sorte, les gestes par lesquels les dieux établissaient un contact physique, en mettant le pied sur toute terre nouvellement abordée. La rencontre symbolique des mains traduit également le rapport d'égalité entre celui qui donne et celui qui reçoit. De par son geste, la Déesse de Parménide *reconnaît* celui qu'elle accueille comme son συνήορος. À sa manière, elle «fait du territoire», comme dirait Marcel Detienne: elle ouvre en effet l'espace de la parole (λόγος) et du face-à-face, puisqu'il ne s'agit pas d'une rencontre entre quelqu'un venant de dehors et la Déesse qui réside dedans, mais plutôt d'un affrontement interne et dialectique. La Déesse est pourtant anonyme ou, du moins, son identité demeure voilée du début à la fin. Même son rang religieux reste ambigu, à cause peut-être de la description qui l'entoure: au début, elle est nommée δαίμων, d'un nom moins précis, puis, au moment de la rencontre proprement dite, elle est appelée θεά tout court. Si le premier terme est d'emploi générique à l'égard des figures divines, le deuxième apparaît plus déterminé, car personnalisé. Comme dirait Jean Bollack, «le divin se constitue nouvellement en elle»[308]. Qui est-elle? Plusieurs candidates sont en lice: la Muse connue sous le nom de θεά dans le proème de l'*Iliade*, Aréte d'Hésiode, les Litai homériques ou Théia, la mère d'Hélios et archétype de la lumière, Diké, Hypsipyle (?), Génésis, Aphrodite, Ananké, Hécate, Gê-Thémis, Aléthéia[309]. Demandons-nous, avec Catherine Collobert: cet anonymat, «est-ce une forme d'effacement, ou celui qui fait œuvre de dévoilement doit-il, par l'importance de son acte, rester caché? Est-ce que c'est le propre d'Alétheia d'apparaître sous forme d'une divinité cachée, ou est-ce la philosophie qui ne peut pas encore se nommer?»[310] Ou, faut-il se demander avec Leonardo Tarán: l'anonymat de la Déesse revient-il au «désir de Parménide

---

[307] Coxon 1986: 10 dresse l'inventaire des formules d'accueil homériques, très proches de l'épisode de l'accueil accordé par la Déesse parménidienne.
[308] Bollack 2006: 71.
[309] Bollack 2006: 89; Bowra 1937:106-107; Coxon 1986: 166, *ad* v. 22).
[310] Collobert 1993: 41.

de souligner le caractère objectif de sa méthode»?[311]. Selon ce dernier, la déesse n'a aucune réalité, car ce qui existe est l'être uniquement; sa présence a pour but de conférer une objectivité à son discours. Par ailleurs, le fait qu'elle soit sans nom est, selon le même auteur, un argument en faveur d'une figure religieuse[312], même si elle n'a rien à voir, pourtant, avec la conception anthropomorphique du divin des poètes que Xénophane critiquait avec virulence. Le mot θεά pourrait même être rapproché de son homonyme, le mot qui désigne la vision ou la contemplation, ce qui serait parfaitement en accord avec l'assimilation, par homonymie aussi, de l'homme (φώς) avec la lumière (φῶς).

Comme tous les autres motifs et symboles empruntés à la tradition mythico-poétique et, par la suite, convertis en éléments allégoriques, la Déesse de Parménide, anonyme et ambiguë, est hissée au second degré, par conséquent, elle est rendue hautement abstraite et exponentielle. Son ambiguïté ne conduit pas au registre de l'ambivalence, mais à celui de l'essentialisation et de la sublimation rationnelle: elle est et agit en tant que représentante divine du savoir, du λόγος qu'elle détient et qu'elle révèle. Alors, elle n'a pas besoin de nom et sa seule réalité est discursive, c'est en tant que telle qu'il faut l'interroger[313]. Son anonymat convient, en outre, au contexte hors de l'espace et hors du temps où s'effectue le déplacement effectué à la quête du savoir révélé.

v. 32 : Le prologue s'achève sur le mode «panoptique»: la déesse affirme que le poète-philosophe doit être instruit de «tout» (v. 28) et qu'il faut apprendre comment la diversité «étend son règne à travers toutes choses» (v. 32: διὰ παντὸς πάντα περῶντα) ou, d'après une autre traduction du difficile participe περῶντα, «traversant toutes choses dans leur totalité»[314]. L'expression διὰ παντὸς πάντα, non moins difficile, est employée, en ordre inverse, comme une unité, à plusieurs reprises dans les premiers chapitres du traité *Du régime* du *Corpus hippocratique* (livre I, chap. 1, 3, 10 = Littré VI 466, 472, 486: πάντα διὰ παντός). S'agit-íl d'une réminiscence d'Héraclite (fr. 41 D.-K.: πάντα διὰ

---

[311] Tarán 1965: 31: «The reason behind Parmenides'decision to put his doctrine as a revelation coming from a nameless goddess was his desire to emphasize the objectivity of his method».
[312] Cf. Collobert 1993: 41, n. 2.
[313] Collobert 1993: 41.
[314] D. O'Brien, *EP*, p. 14, *ad* v. 32.

παντων)[315] et d'une allusion au desideratum holiste des enquêtes physicalistes? Dans la forme διὰ παντὸς πάντα, avec διὰ παντὸς comme complément du verbe et πάντα comme sujet ou en apposition au sujet, l'expression pourrait se traduire comme «toutes choses… à travers le tout». Si nous retenons cette expression comme une unité sémantique chez Parménide, en la prenant pour l'objet du participe περῶντα, elle se traduit «toutes choses dans leur totalité»[316]. Les deux traductions relèvent soit de l'idée de l'entièreté de l'étant, soit de l'idée de savoir panoptique. Les deux sens, ontologique et gnoséologique, se rejoignent dans ce que E. Hoffmann appelle «l'identité, l'unité indissociable» ou «l'unité trinitaire» (*Drei-Einigkeit*) de l'être, de la pensée et du discours (λόγος), que Parménide pose pour la première fois dans la philosophie grecque[317].

On a voulu rapprocher le schéma de ce voyage de celui entrepris par Apollon dans son char tiré par des cygnes vers l'Hyperborée, ou de celui d'Aphrodite avec son équipage de moineaux, de celui de Phanès et, surtout de celui de Phaéton, fils d'Hélios[318]. Si on les compare, et il en est de même si on étend la comparaison aux autres voyages que nous avons analysés dans les sections précédentes de ce chapitre, on remarque qu'il n'y existe pas un exemple unique susceptible d'avoir servi de modèle à l'Éléate, il y a plutôt un grand nombre de motifs mythiques récurrents que Parménide emprunte autant aux tableaux des déplacements des dieux à travers l'éther et dans les airs qu'aux descriptions des tentatives des mortels de monter vers les régions supérieures, éthéro-aériennes. Il offre, en effet, une sorte de somme en la matière. Nous allons essayer de résumer ces motifs mythologiques à l'aide d'un tableau synoptique (voir ci-dessous). Bien que ni les uns ni les autres ne soient parvenus à constituer une littérature propre, on ne peut contester leur schématisme, consolidé même par leur usage, grâce auquel ils se sont si bien fixés dans la tradition littéraire archaïque qu'ils lui sont devenus indispensables. C'est autour de ces motifs mythiques bien consolidés en tant que moyens narratifs tout faits et prêts à être insérés dans les récits que Parménide construit son propre récit, qui n'est, cependant, redevable d'aucun

---

[315] D'après Diels, *PL* 61, Parménide joue constamment sur des formes de πᾶς (voir, par exemple, fr. 6. 3, 16. 4) à l'influence d'Héraclite (cf. Coxon 1986: 170, *ad* 32).
[316] Cf. D. O'Brien, *EP*, p. 14, *ad* v. 31-32.
[317] E. Hoffmann, *Die Sprache und die archaische Logik*, Tübingen: Mohr, 1925, p. 11, 15 (cf. Aubenque 1987: 120).
[318] Bowra 1937: 103-104.

modèle antérieur, car, il n'y a pas de modèle unique et aucun des motifs empruntés n'est utilisé à l'état pur. À chaque pas, on assiste à des surimpressions qui chargent les motifs poétiques de fortes connotations allégoriques, qui les éloignent d'un registre nimbé de merveilleux pour les convertir en un nouveau système de pensée et un nouveau registre, celui de l'ontologie. Habillant d'allégories et développant les motifs spécifiques élaborés à l'âge archaïque de la pensée grecque, Parménide ne doit aux images traditionnelles que l'aspect formel qui raconte une histoire comme les rhapsodes construisaient un récit. Au-dessous de ce vernis ou de cette couche superficielle se trouve sa vraie pensée. Remarquons combien symptomatique est le fait qu'en tête du *Poème* parménidien, on trouve ce fragment illustrant le thème du voyage qui, comme de nombreux commentateurs l'ont souligné, offre la clé de la pensée parménidienne dans son entier[319]. À son voyage visionnaire correspond une visée visionnaire, car, par la suite, la pensée philosophique «rationnelle» fera intensément appel aux figures du voyage pour traiter de questions épistémologiques.

Éléments empruntés aux déplacements divins	**Éléments empruntés aux déplacements des mortels**
<u>À travers l'éther</u>: - le char traîné par les cavales en tant qu'agent du mouvement, les cochers divins comme guides -les cavales comme forces divines, habitées par l'esprit divin («très prudentes») - vitesse, rythme et allure magistrale de la course (bruits forts, chaleur) - *deixis* centripète, orientée vers la cible visée par le voyage - le motif de la route divine: appartenant à	- le voyageur comme κοῦρος, *attiré* et *fasciné* par les hauteurs, animé par le désir du savoir - le voyage comme quête du savoir - l'évocation du *lointain* - arrachement au réel - emportement à travers l'éther grâce aux agents d'une force divine - absence de toute mention du point de départ - le voyage surpris dans un moment indéfini de son cours, orienté vers une destination inconnue au départ ou, au moins, aussi

[319] W. J. Verdenius, *Parmenides. Some Comments on his Poem*, Groningen: Wolters, 1942; J. Mansfeld, *Die Offenbarung des Parmenides und die menschliche Welt*, Assen: Van Gorcum, 1964; Kingsley 1995.

la Déesse, prescrite par elle en pensée, d'accès réservé
- les Héliades et le symbolisme associé
- les affinités des cavales et des cochers divins avec le milieu spatial traversé
- le vol en pensée
- le regard divin, panoptique et omniscient
- les roues sphériques et le symbolisme associé
- le motif de la lumière et le symbolisme photique
- l'accent sur le mouvement de lancement (jet en avant)
- les actions ne concernent que les forces motrices et les guides divins, demeurant complètement indifférentes à l'acteur humain et au cadre spatial
- absence de toute mention des qualités du milieu traversé
- absence de toute mention de la traversée de l'éther proprement dite
- le motif de la «voie droite» («tout droit sur la grande route»)
-suppression de l'espace et de la temporalité

<u>Dans les airs</u>:

- regard en arrière vers le point du départ (le thème verbal de λείπω avec préverbe πρό)
- perspective synoptique sur l'œkoumène indéterminée (le motif de l'*ailleurs* éthérien)
- les actions ne concernent que les forces motrices et les guides divins, demeurant complètement indifférentes à l'acteur humain et au cadre spatial
- transport absolu et assistance divine d'un bout à l'autre
- vol plané et perspective synoptique et synchronique (κατάσκοπος) sur le monde d'en-bas, sur l'*œkoumène*
- le motif de la lumière et le symbolisme photique
- absence de toute mention des qualités du milieu traversé
- absence de toute mention de la traversée de l'éther proprement dite
- les sèmes du passage, de la transition, du dépassement
- le dévoilement comme motif du changement d'identité et du dédoublement
- l'intérêt porté au point précis de l'arrivée (la demeure de la Déesse), défini comme frontière
- le motif du *là et alors* (ἔνθα)
- le franchissement du seuil et des portes d'accès, le symbolisme associé aux points de passage
- les sèmes de l'espace liminal spécifique au passage: les binômes Nuit/Jour, en bas/en haut, lumière/obscurité, ignorance/savoir, Doxa/Aléthéia, extérieur/intérieur, dehors/

- présence des éléments flottants (les voiles)
- les motifs de l'apparition épiphanique de la Déesse

dedans, φύσις/νοῦς, loin/près, Est/Ouest, ἀνάβασις/κατάβασις
- l'*entre-deux* spatial
- le motif du contact divin à l'accueil (par le toucher de la main)

Chapitre VI
L'espace liminal entre l'air et la mer

Selon le schéma de configuration du monde, la couche aérienne représente le dernier milieu spatial traversé par les dieux pour se rendre du ciel sur la terre. Tandis que leur passage de l'Olympe au milieu éthérien est bien mis en évidence par le mouvement correspondant au lancement (envol, saut, grande enjambée ou projection du corps en avant), le passage entre l'éther et l'air n'est guère mentionné. Contiguës et semblables à plusieurs égards (nature, texture, consistance, allure physique), les deux couches superposées assurent la continuité des courses divines. Il y a un aspect bien plus significatif dans le déroulement des voyages divins à leur travers: l'éther et l'air font partie du monde divin et, comme l'espace ouranien, ils représentent un milieu spatial ouvert seulement aux voies divines. Ensemble, les domaines éthérien et aérien définissent et délimitent l'espace intermédiaire qui sépare et relie à la fois le monde des dieux et celui des humains, ce qui n'est pas le cas des couches situées au-dessous de l'étage aérien, dans la partie inférieure du monde, *là*, en effet, au bout de l'espace aérien, se trouve la frontière du monde réservé aux figures divines. Le transit du niveau de l'air vers ce qui se trouve en-dessous est un véritable passage, car pour les humains, *là* commence l'espace qui est à jamais inaccessible. Pour les dieux, ce *là* constitue aussi un point sensible et fort à la fois, sans que son caractère névralgique le rende infranchissable: c'est *là* qu'ils passent vers un monde complètement différent, alors que jusque-*là*, ils se déplaçaient presque automatiquement, à travers un espace indistinct. Leur comportement locomoteur ne laisse percevoir aucun changement d'attitude, c'est comme s'ils ne se déplaçaient même pas, mais se laissaient porter au gré de l'élan du début de la course, par l'inertie ou par la force cinétique du milieu qu'ils traversent, mais une fois qu'ils sont arrivés *là*, à proximité de la terre, leur comportement change, sans s'altérer pour autant. Le plus souvent, à l'atterrissage, alors au contact même avec la surface terrestre, ils reprennent leur attitude active, se manifestent par des gestes énergiques similaires aux gestes opérés avant de se mettre en route, comme nous l'avons déjà vu à maintes reprises. Le répertoire des déplacements divins dans l'air nous fournit des exemples où l'on peut saisir de telles modifications d'attitude locomotrice des corps divins justement à l'atterrissage ou, plus précisément, à l'entrée en contact avec la surface terrestre et/ou marine ou dans leur proximité immédiate. Nous nous arrêterons sur quelques exemples qui, parce qu'ils ouvrent une perspective très intéressante en matière de spatialité,

nous feront voir sous un nouvel éclairage le problème de l'espace liminal dans la pensée grecque archaïque. Essayons de les suivre de plus près, car certains détails nous permettront de flécher certains dédales de l'univers mental des Grecs.

VI. 1. Sources littéraires.

Nous avons quitté Hermès, dans le chapitre concernant les déplacements des dieux à travers l'éther, justement après son arrivée en Piérie, repère de son itinéraire vers l'île d'Ogygie, chez Calypso, où il se dirigeait afin d'acheminer un message de Zeus[1]. Reprenons le fil de son parcours à partir de ce moment-là et voyons comment il se poursuit:

Πιερίην δ' ἐπιβὰς ἐξ αἰθέρος ἔμπεσε πόντῳ: σεύατ' ἔπειτ' ἐπὶ κῦμα λάρῳ ὄρνιθι ἐοικώς, ὅς τε κατὰ δεινοὺς κόλπους ἁλὸς ἀτρυγέτοιο ἰχθῦς ἀγρώσσων πυκινὰ πτερὰ δεύεται ἅλμῃ: τῷ ἴκελος πολέεσσιν ὀχήσατο κύμασιν Ἑρμῆς. ἀλλ' ὅτε δὴ τὴν νῆσον ἀφίκετο τηλόθ' ἐοῦσαν, ἔνθ' ἐκ πόντου βὰς ἰοειδέος ἤπειρόνδε ἤιεν, ὄφρα μέγα σπέος ἵκετο, τῷ ἔνι νύμφη ναῖεν ἐυπλόκαμος: τὴν δ' ἔνδοθι τέτμεν ἐοῦσαν.	«Parvenu en Piérie, il chut de l'azur dans la mer, Puis il vola, rasant les flots, comme le goéland Qui, dans les redoutables plis de la mer inféconde, S'en va pêcher, mouillant son lourd plumage dans les eaux: Ainsi Hermès était porté sur les vagues sans nombre. Mais sitôt qu'il fut parvenu dans cette île lointaine, Sortant de la mer violette, il prit pied sur la terre Et gagna l'immense caverne où la nymphe bouclée Avait établi sa demeure. Il la trouve chez elle» (*Od.*V 50-58).

L'arrivée en Piérie s'effectue en bonne et due forme: l'emploi du verbe composé ἐπιβὰς indique un mouvement court et précis, de deixis centripète nette, qui au corps du dieu tandis que, de point de vue spatial, le préverbe ἐπί implique l'arrivée dans une aire étendue et en quelque sorte indéterminée, qui devient le milieu qui ouvre la route vers le but à atteindre. En effet, la Piérie n'est qu'un nœud spatial qui joue, à la fois, le rôle de point d'arrivée de la course transéthérienne et de point de départ de la deuxième étape de l'itinéraire d'Hermès. Comme nous l'avons déjà observé[2], la présence de ce toponyme signale le changement de route et de cadre spatial puisque, à partir de là, le dieu emprunte

[1] Voir *supra*, chap. II. 2. 2, p. 95-96.
[2] Voir *supra*, chap. IV.1, p. 212.

la route aérienne: le point de départ est placé en tête du vers (σεύατ' ἔπειτ'), ensuite l'accusatif κῦμα précédé par ἐπί est repris pour indiquer la voie suivie, au ras des flots. Conjointement, la mention de la Piérie correspond au changement de trajectoire et, peut-être, à un changement dans la conduite locomotrice, ainsi l'itinéraire d'Hermès s'adapte, en fonction des milieux spatiaux traversés, au changement de cadre.

Cependant, le verbe qui décrit Hermès voltigeant sur les flots, ὀχέω, indique plutôt une conduite passive, l'idée de «se faire porter». En règle générale, dans les emplois de ce verbe, l'accent est mis sur l'action de celui qui porte, d'où son sens de «supporter»[3], de là aussi ses dérivés qui insistent davantage sur l'agent du mouvement que sur la charge transportée[4]. Souvent, il s'applique au char et aux chevaux (attelés ou non), au navire, voire au dauphin, qui sont alors véhicules[5]. Parfois, l'action de se laisser porter en vol s'assimile à celle du flottement d'une île[6]. Dans le cas d'Hermès, aucun de ces moyens de locomotion n'étant mentionné, quel est l'agent actif du déplacement ou, autrement dit, qu'est-ce qui porte Hermès au-dessus des flots? Plusieurs candidats sont en lice: les vents qui courent sur la mer, la brise marine, ses sandales merveilleuses qui «le portent sur la mer et sur la terre infinie avec les souffles du vent». Assurément, les flots eux-mêmes ne sauraient constituer le support mouvant du déplacement puisque le dieu ne les touche pas et, si on se conforme à l'axiome selon lequel les dieux eux-mêmes sont les agents actifs de tous leurs mouvements, on est obligé de conclure qu'Hermès agit seul. L'emploi d'ὀχέω dans ce contexte ne peut guère s'expliquer que s'il souligne l'aisance avec laquelle le dieu se déplace. À nouveau, on rencontre l'apparent paradoxe ou l'illusion d'optique, due à la grande vitesse de déplacement, qui donne au mouvement à la fois une impression

---

[3] Au sens figuré de supporter un malheur, le sort, etc.: *Od.* VII 211, XI 619, XXI 302; Pind. *Ol.* II 74. À l'époque post-archaïque, le mot arrive à impliquer une assimilation intime entre le porteur et celui qui est porté. Voir, par exemple, Thgn. 534, Xén. *Cyr.* I 3. 8, où ὀχέω signifie «tenir dans ses mains». Chez Platon, l'assimilation est parfaite, car le verbe finit par signifier «contenir», en parlant du corps qui contient l'âme (*Tim.* 87d).

[4] À titre d'exemples, ὄχημα «ce qui porte ou soutient», employé pour Zeus, celui qui soutient la terre (Eur *Tr.* 884) ou pour divers véhicules qui servent à voiturer, en sens concret ou abstrait (chariot, voiture, char traîné par des chevaux: Esch. *Pers.* 607, Soph. *El*. 740, Eur. *Hipp*. 1355, *Suppl.* 662, etc.; navire: Esch. *Prom.* 468, Soph. *Trach.* 656, Eur. *I. T.* 410, Plat. *Phéd.* 113d, etc; dauphin: Ar. *Paix* 865; véhicule de la pensée, de la parole: Pind. fr. 90 Bergk; Plat. *Phéd.* 85d); ὀχετός «canal», c'est-à-dire installation qui transporte un liquide, de l'eau (chez Pindare, fréquent dans les inscriptions et particulièrement dans la littérature médicale); ὀχηματικός «qui concerne les moyens de transport», etc.

[5] De là le sens de «voiturer», en parlant d'un navire (*Il.* XXIV 731; Ar. *Equit.* 244; Lyc. *Al.* 97), d'un dauphin (Plut. *Mor.* 984e), d'un cheval (Xén. *Hipp.* IV 1; Ar. *Gren*. 23), d'un char (Xén. *Cyr*. VII 3. 4, Plat. *Lys.* 208a).

[6] *Orph*. *H.* 72. 6.

d'immobilité absolue et de complet abandon aux éléments, ce qui fait qu'Hermès vole comme s'il faisait tellement corps avec le milieu spatial de son parcours qu'il paraissait mené par le circuit naturel des éléments de cet espace. Son vol ne se déploie pas en hauteur, parmi les nuages ou avec les nuages, comme l'était le vol d'Aphrodite analysé plus tôt[7], il vole à la surface de la mer, sans toucher les flots. L'intervalle spatial entre le couloir aérien où s'inscrit son vol et la ligne de surface de la mer est très étroit, ce qui met en évidence la contiguïté entre l'air et la mer. Le flottement et la nage, quant à eux, s'assimilent l'un à l'autre plus que jamais, et faute de description explicite du vol, le goéland est là pour servir de terme de comparaison: sa manière de voler est à rapprocher du parfait contrôle qu'Hermès, maître de la dissimulation et des routes détournées, exerce, parmi bien d'autres habilités qui lui permettent de démultiplier les signes et de rendre son passage insaisissable, sur la marche en zigzag et à reculons[8].

On retrouve la même attitude corporelle passive dans le déplacement en vol d'Aphrodite au début du second *Hymne homérique* qui lui est consacré. Ainsi, la déesse s'est laissée «porter sur les flots de la mer à la grande voix, dans une douce écume»: c'était la force humide du Zéphyr qui l'a emmenée dans l'île de Chypre[9]. Cette fois, le verbe utilisé n'est autre que φέρω «porter, transporter, emmener», fréquent dans les descriptions des déplacements des dieux qui se font transporter par divers moyens, également dans celles des parcours des mortels, y compris à travers l'éther. Le point d'origine du mouvement n'est pas indiqué, seul, celui de l'arrivée - à l'aide de l'adverbe ὅθι qui reprend la mention du Chypre – pose un terme au cheminement «sur les flots» (κατὰ κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης). Si l'expression qui désigne le cadre général de la mer est très fréquente[10], celle qui concerne les flots apparaît dans deux autres contextes homériques, pour qualifier le fracas des vagues de la mer bruyante[11]. Rares sont les

---

[7] Voir *supra*, chap. III. 1. 1, p. 197-202.

[8] Comme on le voit, par exemple, dans l'*Hymne homérique à Hermès*, faisant marcher les cinquante vaches d'Apollon en zigzag sur un terrain sablonneux et à reculons, «la tête du troupeau en queue, la queue en tête» tandis que lui-même allait tout au rebours (*HhHerm.* 75-78, 210-211). Pour les manières atypiques de se déplacer d'Hermès, voir *supra*, chap. II. 2. 1. 2, p. 76-78 et *infra*, ***Appendice* IV**, p. 528-529.

[9] *HhAphrod.* (6): 3-5: ὅθι μιν Ζεφύρου μένος ὑγρὸν ἀέντος/ ἤνεικεν κατὰ κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης/ ἀφρῷ ἔνι μαλακῷ.

[10] On dénombre huit occurrences homériques de πολυφλοίσβοιο θαλάσσης: *Il.* I 34, II 209, VI 347, IX 182, XIII 798, XXIII 59; *Od.* XIII 85 et 220. S'ajoutent une occurrence chez Hésiode, *Trav.* 648 et une dans l'*HhHerm.* 341.

[11] κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης: *Il.* II 209, VI 347.

exemples où κῦμα désigne un contexte locatif, qui constitue le cadre spatial de l'action. Dans notre exemple, la préposition κατὰ suivi de l'accusatif κῦμα oriente le vol de la déesse par rapport aux flots: il s'agit d'un mouvement engagé sur une voie de passage qui mène ailleurs, vers la cible du déplacement, et qui se déploie sur une surface horizontale. On voit ainsi qu'Aphrodite est portée au-dessus des flots et sur une trajectoire parallèle à la ligne de surface de la mer, comme l'était Hermès, transporté au ras des flots. L'allusion, dans ce contexte, à la douce écume renvoie à l'origine marine de la déesse née de l'écume (ἀφρός) et à ses affinités avec le domaine spatial défini par la ligne de faîte de la mer, comme on le verra dans le chapitre suivant, et, conjointement, rend compte de la proximité entre le couloir aérien assigné au mouvement de la déesse et la cime des flots marins. Elle montre aussi la vitesse de la course, susceptible de troubler à la surface la masse liquide en repos.

Ce schéma de mouvement dans l'air au ras des flots fera une brillante carrière dans la littérature grecque. On le retrouve plus tard chez Euripide, dans son *Hippolyte*, où, au sujet d'Artémis, il est dit qu'«elle traverse les ondes/ comme elle franchit la terre/ *dans les humides tourbillons de l'écume marine*» (v. 149-150). Il en va de même, dans les *Argonautiques*, pour Euphémus, issu de Poséidon et d'Europe, qui pouvait courir sur les flots «en mouillant seulement la plante de ses pieds» (Ap. Rhod. *Arg*. I 179-184). Dans l'*Iliade*, Poséidon lui-même menait à toute allure son char traîné par ses coursiers bondissants en vol au-dessus de la mer en liesse, «sans que, même par-dessous, se mouille l'essieu de bronze» (*Il*. XIII 30). Apollodore, dans l'*Épitome* (II 3), glose sur les capacités fabuleuses de ce char volant, que Poséidon avait offert à Pélops: «il pouvait aussi aller sur la mer, sans même mouiller les roues». Anacréon aussi se sert de cette image littéraire frappante: fouetté par la fièvre de l'amour, pendant son sommeil nocturne «sous les couvertures couleur de mer empourprée», heureux sous l'influence de Lyaeus (le vin de Dionysos), il se voit, en songe, «courant à toute allure sur les pointes de ses chaussures» dans ce paysage marin (*Anacr*. fr. 37. 1-6 Campbell)[12].

---

[12] Autre exemple: Quintus de Smyrne décrit la course précipitée des vents envoyés par Éole, sur l'ordre de Zeus, pour allumer le bûcher funéraire d'Achille: le terrible Borée et le rapide Zéphyr «courent à Troie avec un souffle de tempête; ils se précipitent avec impétuosité sur la mer *avec des bonds énormes* et, tandis qu'ils se hâtent, la mer et la terre gémissaient, les nuages s'amoncelaient dans le ciel et volaient dans l'espace» (*Posthom*. III 705-708).

Si l'on veut se représenter graphiquement l'espace assigné aux tracés d'Hermès et d'Aphrodite d'après les exemples que nous venons de présenter, on observe que leurs courses se déploient entre les limites dans la partie la plus inférieure de la couche aérienne. Les dieux volent encore dans le monde supérieur, au long de la dernière strate du domaine aérien et par-dessus la ligne qui sépare ce domaine du domaine marin. Si l'air touche la mer et entre en contact avec elle, les dieux volent précisément au-dessus de cette ligne, sans toucher ce qui se trouve immédiatement en dessous, à savoir les flots. Une bande spatiale extrêmement étroite se dessine donc, qu'on appellera l'espace entre l'air et la mer, car c'est là que l'air entre en contact avec l'eau marine, bien que leurs domaines respectifs, pris en valeur absolue, restent délimités et indépendants l'un de l'autre.

_____**espace ouranien (assise céleste)**

éther

---------- (frontière logique, non physique)

air

//////////////////////////////////

_____surface de la mer

_____**abîme marin (assise sous-marine)**

Fig. 12. Le couloir aérien réservé à la circulation des dieux dans l'air, par-dessus la mer

VI. 2. Sources iconographiques.

Bien qu'il définisse un espace sans repère apparent, cet intervalle exigu qui s'installe entre les deux registres, aérien et marin, est fort visible dans les représentations iconographiques qui ont comme sujet les déplacements des dieux au-dessus de la mer. Le dossier de telles images n'est pas extrêmement riche, mais il est important de noter que les dieux ne sont plus alors sortis du cadre naturel où ils se déplacent.

Sur une olpé attique à f. n. de Camiros (fig. 13), datant de 520-500 av. J.-C.[13], une femme ailée transporte un homme nu au-dessus de la mer. À cause du casque qu'elle porte

[13] *LIMC su.* Athéna, no. 61. Voir aussi le commentaire de Pierre Demargne, *LIMC su.* Athéna, p. 1019, qui n'accepte pas la supposition de C. Anti, selon laquelle cette image d'Athéna ailée serait liée à la traversée de la mer. Une seule représentation de ce genre figure, en effet, dans le catalogue de la déesse. Les autres représentations d'Athéna ailée (*LIMC su.*, nos. 59-65) ont comme cadre exclusivement la terre et, même si

et de la lance qu'elle tient dans sa main, la déesse peut être Athéna ailée ou bien Éos transportant Memnon. Le cadre marin est suggéré par les vagues figurées sous forme de lignes ondulées dans le registre inférieur. La déesse occupe en revanche tout le champ, elle est surprise courant au-dessus des flots et regardant en arrière, comme si elle était poursuivie. Deux ailes dans le dos, de type attique, semblent immobiles par rapport à l'attitude des pieds, assurément entraînés dans la course.

Fig. 13. Athéna au ras des flots

En fait, la déesse paraît plutôt courir que voler, ce que suggère aussi sa position debout, cependant, ses pieds ne touchent point les flots: un pied en avant, orienté vers l'avant et l'autre en arrière, elle se déplace dans l'air, sans aucune surface d'appui.

Il y a aussi dans le répertoire iconographique d'époque archaïque d'Hermès une seule image qui le représente volant au-dessus de la mer suggérée par un dauphin[14]: il s'agit d'une plaque attique à f. n. provenant de l'Acropole d'Athènes et datant de la seconde moitié du VIe s. av. J.-C.[15].

Plus richement représentée est la scène du transport d'Europe sur le taureau au-dessus des flots marins, après son enlèvement par Zeus. Alors que l'*Iliade* n'en souffle mot[16], un fragment du *Catalogue des femmes*[17] confirme quelques éléments du rapt, à commencer par la traversée de la mer. Eumélos et Stésichore ont, sans doute, proposé des versions de l'histoire déterminantes, sinon on ne saurait expliquer comment l'image d'Europe (ou au moins d'une femme) chevauchant un taureau sur les flots s'est imposée dans les répertoires des imagiers grecs puisque, avant les *Caryens* d'Eschyle[18], aucun document textuel relatant cet épisode mythologique n'est conservé. Les opinions sur

---

elle a des ailes, la déesse est assise (no. 60), en position statique, debout (nos. 62, 63), marchant à vive allure (no. 59), jamais en vol.

[14] Beazley Arch., no. 8557 (= Musée National d'Athènes, Collection de l'Acropole 1. 2427).

[15] En revanche, Hermès apparaît fréquemment dans les images qui représentent l'enlèvement d'Europe par Zeus métamorphosé en taureau qui vole au-dessus des flots. Voir, par exemple, *LIMC su.* Europa I, nos. 57*, 58*, 61*, etc., ce qui montre à quel point l'image d'Hermès en vol au ras des flots s'était fixée dans l'esprit des imagiers grecs.

[16] *Il.* XIV 321-322 ne mentionne que les fils qu'Europe donna à Zeus. Cependant, une scholie à un passage du chant XII de l'*Iliade* rapporte une version du rapt qu'elle prétend tirer d'Hésiode et de Bacchylide (schol. Ab *Il.* XII 292 = Hés. *Cat.* fr. 89 (Most) = Bacch. fr. 10 S.-M.).

[17] Hés. *Cat.* fr. 90 (Most).

[18] Esch. fr. 99 (Radt).

l'identité du taureau sont partagées aussi: alors que pour Acousilaos le taureau était un vrai taureau crétois qu'Héraclès captura plus tard dans l'un de ses travaux et que Zeus avait envoyé pour aller chercher Europe[19], le résumé tiré du *Catalogue des femmes* et de Bacchylide et l'inscription du nom de Zeus sur une coupe à fond blanc d'environ 470 av. J.-C.[20] affirment clairement que le taureau était Zeus lui-même. Quoi qu'il en soit[21], l'animal porte Europe au-dessus des flots, sans les toucher[22] sur un fragment du col d'un pithos béotien daté du début du VIIe s. av. J.-C. (la plus ancienne représentation assurée du mythe)[23], sur une amphore à relief du début du VIIe s.[24], sur deux hydries à f. n. de Caeré datant des environs de 530-520 av. J.-C.[25], sur une oinochoé à f. n. datant du début du Ve s. av. J.-C.[26], sur une amphore à f. r. de type C de 500 av.[27] (fig. 14a), sur une hydrie à f. r. (490 av.) et sur un peliké attique à f. r. d'Agrigente de 500-450 av. (fig. 14b)[28], sur une métope du «Monoptère de Sicyone» à Delphes (vers 560 av. J.-C.)[29], sur une structure inconnue («temple Y») sur l'Acropole de Sélinonte datant de 550-540 av.[30], enfin, sur de nombreux vases du IVe s. av. J.-C., parmi lesquels nous avons choisi un seul exemple, une hydrie attique à f. r. pro-

Fig. 14 (a, b, c). Europe sur le taureau, au ras des flots

[19] Acous. *FGrH* 2 F 29. Des éléments de cette même version apparaissent chez Eschyle (fr. 99 Radt) ou, plus tard, chez Diodore de Sicile (Diod. Sic. IV 60. 2 et V 78. 1).
[20] *LIMC su.* Europe I 44 (= Munich, Staatliche Antikensammlungen, 2686). La même interprétation apparaît chez Euripide, *Phrixos*, fr. 820 (Kannicht), Moschos, *Europe* 79-88 et 155-159, Ovide (*Mét.* III 1-2), Lucien (*Dial. mar.* 15. 4).
[21] Sur quelques attestations dans les sources littéraires grecques relatives aux doubles affinités du taureau, telluriques et marines, voir Somville 1984: 20; Lecompte Lapp 2003: 18-23.
[22] Cependant, en décrivant une peinture dans l'un de ses poèmes conviviaux, Anacréon mentionne que le taureau, semblable à Zeus, porte sur son dos une femme sydonienne et «traverse le vaste océan en se frayant chemin parmi les flots à l'aide de ses sabots» (*Anacr.* fr. 54 Campbell).
[23] Cf. *LIMC su.* Europe I, no. 91 (M. Robertson).
[24] Paris, Cabinet des Médailles, 3003. D'autres documents iconographiques sont trop abîmés pour qu'on puisse en distinguer le contexte. Sur le tondo d'une coupe laconienne à f. r. de Samos, datant des environs de 560 av. J.-C., on distingue à peine les cornes du taureau et, dans l'exergue, des vagues traversées par des poissons (= *LIMC su.* Europe I, no. 22).
[25] *LIMC su.* Europe I, nos. 23 (= Louvre E 696) et 24* (= Villa Giulia 50643, cf. Schefold 1992: p. 20, fig. 16 et Lecompte Lapp 2003: p. 2-3 et fig. 1).
[26] *LIMC su.* Europe I, no. 34 (= University of Mississippi 77. 3. 73).
[27] *Id.*, no. 38 (= Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage 601 (ST 1637)).
[28] *Id.* nos. 41 et 42. Voir aussi l'amphore attique à f. r. attribuée au Peintre d'Achille (= *id.*, no. 47).
[29] Delphes, non catalogué.
[30] Palerme 3915, cf. Schefold 1992: 21, fig. 15.

venant de Libye et de date tardive, des environs de 400-300 av. (fig. 14c)[31].

Assise sur le taureau dans une position plus ou moins stable, Europe s'accroche fermement aux cornes du taureau, ce qui suggère la rapidité de la course, et le flottement de ses longs cheveux renforce cette impression. Le vol, en règle générale vers la droite, semble parfois «orienté» par des dauphins sautant entre les jambes du taureau ou encadrant en avant et en arrière l'équipage. Il pourrait évidemment s'agir d'éléments ornementaux spécifiques de l'exubérance du style ionien caractérisé par la belle chorégraphie aquatique qui s'harmonise parfois, en particulier sur la première hydrie de Caeré, avec les mouvements des poissons, de l'oiseau aquatique[32] ou d'une figure ailée qui porte les couronnes de mariage. Sur l'une des hydries de Caeré, on assiste même à l'arrivée d'Europe emmenée par le taureau en Crète, un îlot planté d'arbres où court un lièvre la représente. Le rythme du galop est visiblement ralenti et le dauphin qui précède l'équipage plonge dans l'eau. Certains auteurs tardifs, tels Moschos et Nonnos, ont mis en évidence le vol du taureau au-dessus des flots, mais sans qu'il y ait contact[33]: dans leur récit, ce détail servait à souligner les circonstances extraordinaires de la scène d'enlèvement.

D'après Catherine Lecompte Lapp, on pourrait interpréter le mythe d'Europe comme une épreuve initiatique, ce qui fait que l'espace aéro-aquatique joue un rôle très important dans la narration: il serait censé représenter un espace de transition que l'équipage formé par Europe et le taureau traverse sans entrer en contact avec lui. Il serait délimité, d'un côté, par le rivage phénicien que l'héroïne ne reverra jamais; la Phénicie qu'Europe essaye d'apercevoir derrière elle est désormais hors de sa vue, car elle n'existe plus et aucun retour n'y est dorénavant possible. De l'autre côté, il y a la Crète éloignée, que l'héroïne ne voit pas encore. Europe se trouve ainsi suspendue entre ciel et mer[34], à l'intérieur d'un espace éloigné de toute terre. «Elle traverse un monde vide, hors temps et hors espace, et dépourvu de tout repère, dont la seule réalité est le taureau – réalité qui n'est qu'apparente puisque l'animal n'en est pas un»[35].

---

[31] *LIMC su.* Europe I, no. 57; Beazley Arch., no. 6722 (= Londres, British Museum, E231).
[32] L'oiseau qui figure sur cette hydrie a fait l'objet de nombreux commentaires, certains y voient un cygne, un aigle (de Zeus), un héron-phénix, un oiseau de nature indéfinie, une grue. Pour l'état de la question et références, voir J. M. Hemelrijk, *Caeretan Hydriae*, Mayence, 1984 (= *Forshungen zur antiken Keramik,* 2e série; *Kerameus*, 5), en spéc. p. 193-194.
[33] Moschos, *Europe* 114; Nonn. *Dion.* VIII 255, XLVI 32.
[34] Moschos, *Europe* 132-133; Hor., *Odes* III 27. 30-31 (*nocte sublustri nihil astra praeter vidit et undas* «dans la nuit à peine éclairée, elle ne voit rien d'autre que les étoiles et les flots»).
[35] Lecompte Lapp 2003: 8.

On retrouve aussi Aphrodite dans un contexte marin sur un lécythe attique à f. r. du IVe s.[36], très abîmé: ailée, accompagnée de deux colombes, elle vole au-dessus des flots, représentés par une ligne ondulée, et sans les toucher, une voile gonflée à sa gauche. Éros agite ce qui ressemble à un tapis volant, tandis qu'Hermès, assis, s'appuie de sa main gauche sur un rocher (?).

Fig. 15 (a, b). Éros ailé volant au-dessus de la mer

À l'intérieur d'une coupe attique à f. r. datant des environs de 525-475 av., on voit Éros ailé, une fleur à la main, en vol horizontal au-dessus de la surface d'une mer calme (fig. 15a)[37]. Sur une pyxis attique à f. r. d'époque plus récente (aux environs de 425-375 av.), on voit Éros ailé, en vol au - dessus de la mer peinte cette fois sous forme de ligne ondulée, plus stylisée (fig. 15b)[38].

Apollon, à son tour, est représenté se déplaçant par-dessus la mer et au ras des flots, chevauchant un cheval ailé[39] ou assis sur les bords d'un haut trépied volant, sur une hydrie attique à f. r. attribuée au Peintre de Berlin, vers 480 av. J.-C.[40], où le dieu, l'arc et le carquois à l'épaule, les montants de la lyre pointés vers l'avant, franchit les étendues marines à grands coups d'ailes, sans reposer sur les flots figurés en bas sous la forme d'une ligne régulièrement ondulée (sous l'effet des sons de la lyre?) au-dessus de laquelle, dans le registre inférieur, nagent des poissons et une pieuvre. Deux dauphins bondissants escortant le dieu encadrent le trépied, dynamisent et orientent la scène. Le trépied, instrument de l'oracle delphique, joue un double rôle: un siège pour Apollon et un véhicule dont la légère inclinaison vers l'avant souligne discrètement le sens du mouvement. S'il sert d'instrument du voyage divin, la force motrice revient aux vastes ailes majestueuses du cygne, l'oiseau chanteur d'Apollon, qui «emportent au ras des flots l'insolite équipage en lui donnant une dimension poétique et aérienne très appropriée à Apollon»[41]. Le pilote est le dieu lui-même

---

[36] *LIMC su.* Aphrodite, no. 1187. Voir aussi, sur une gemme du Ier s. av. J.-C. (= *id.*, no. 972), Aphrodite dans un contexte similaire, en vol au-dessus des flots. Elle est assise sur un cheval, tandis que ses voiles sont tenus par deux jeunes hommes ailés.
[37] Beazley Arch., no. 200931 (= Florence, Museo Archeologico Etrusco, no. inv. 91456).
[38] Beazley Arch., no. 10745 (= *CVA*, Musée National de Copenhague, 4, 125, pl. (164) 162.3A.3B).
[39] *LIMC su.* Apollon, no. 367.
[40] Rome, Musée du Vatican, no. 16568.
[41] Monbrun 2007: 184.

qui conduit son équipage en un vol rythmé aux sons de la lyre, expression de la perfection du mouvement divin.

Sur d'autres documents figurés, des chars apparaissent traversant la mer, sans toucher les flots: par exemple, sur un cratère attique à f. r. provenant de Corinthe, où le char est dirigé par une femme ailée (Niké?)[42] au-dessus des flots incisés par des dauphins ou sur une oinochoé à f. r. provenant de l'agora d'Athènes (fig. 16)[43] ou, enfin, sur une hydrie attique à f. r. datant de la deuxième moitié du Ve s. av. J.-C., attribuée au Peintre de Nausicaa[44], où le char traîné par des chevaux ailés est conduit par Éos. Les Néréides aussi, escortes divines des navigateurs en péril, sont représentées parfois chevauchant des dauphins, au-dessus de la mer.

Fig. 16. Char fendant les flots

Un canon «iconographique» ressort de ces exemples: une figure divine, ailée ou non, est «immortalisée» en vol ou en train de courir au-dessus des vagues, dans l'air, comme si elle y était suspendue. Les lignes brisées ou ondulées représentent une image conventionnelle de la mer ou, plus précisément, de sa surface[45]. C'est une manière schématique de figurer le paysage marin, semblable à celle dont les artistes mycéniens représentaient, d'une ligne régulièrement ondulée, la voûte céleste, là où elle était esquissée dans la glyptique créto-mycénienne[46]. Le paysage marin est recoupé ainsi par le contour du

---

[42] Beazley Arch., no. 223, cf. *Hesperia* 48 (1979), p. 49, pl. 42 et *id*. 56 (1987), p. 55, pl. 44 (= Musée Archéologique de Corinthe, C 1978. 86).

[43] Beazley Arch., no. 524 (= Musée de l'Agora d'Athènes, P15844).

[44] *LIMC su.* Eos no. 8; Beazley Arch., no. 145 (= Université Charles de Prague 60. 34).

[45] On rencontre ce schématisme à valeur ornementale qui consiste à figurer le paysage marin à plusieurs reprises dans la peinture de vases. Il reste constant à travers les répertoires à f. n. et à f. r. Mentionnons quelques exemples de vases où on trouve le motif des vagues représentés par des lignes ondulées: aryballos attique à f. n. de la deuxième moitié du VIe s. attribué par Beazley au groupe de Bulas (cf. J. D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1956, pl. 663) (= New York Metropolitan Museum 41. 162, 187, Beazley Arch., no. 332253); lécythe attique à f. n. (525-475), attribué par Haspels au Peintre d'Athéna, conservé au Musée Archéologique de Palerme (= Beazley Arch., no. 390520, cf. Haspels 1936: 260, pl. 127), où l'on voit des dauphins sautant dans la mer; askos attique à f. r. de la fin du Ve s. (= *CVA* Edinburgh, National Museums of Scotland 28, pl. 745. 28. 9-10, = Beazley Arch., no. 44500); fragment d'un lécythe attique à f. r. provenant du Céramique d'Athènes (cf. *MDAI* (A) 81 (1966), BEIL.72. 9. 4, = Beazley Arch., no. 1102).

[46] Effenterre 1985: 89. Si on compare avec la représentation de l'horizon marin dans la glyptique créto-mycénienne datant de la seconde époque palatiale, où les navires flottent en biais sur les sceaux, comme suspendus dans les airs, on observe un net progrès chez les imagiers grecs d'époque archaïque, qui est dû peut-être à l'influence exercée par la vision de la mer comme «un large dos» qui vient des poèmes homériques, ou, vu l'impression de déséquilibre qui se dégage de la représentation agitée et abrupte des vagues, au fait que ce qui comptait le plus aux yeux des artistes minoens, c'était l'image du mouvement incessant et bouillonnant des flots, voire des profondeurs marines, par opposition à la stabilité de l'appui au

champ. Si les poissons ou les dauphins arrivent à nager entre les jambes ou immédiatement au-dessus des jambes des dieux ou de leurs chevaux[47], c'est à cause de leur caractère auxiliaire: ils sont là seulement pour suggérer le cadre de manière conventionnelle et répondent d'ailleurs à l'esprit organisateur de l'artiste plutôt qu'à sa libre fantaisie[48]. De la part des peintres, il n'y a pas la moindre volonté d'offrir une vision directe du cadre[49], les représentations iconographiques révèlent plutôt un véritable code visuel où l'imaginaire puise sa cohérence.

Notons au passage que le thème du vol au-dessus de la mer ne constitue pas un motif nouveau. À titre d'exemple, sur un sceau de pierre précieuse trouvé à Mycènes, dans les restes d'une maison de l'Helladique récent, une déesse chevauchant un griffon est figurée en vol au-dessus la mer[50]. Ce motif aura aussi un riche destin posthume: on a repéré une vingtaine de textes de *Vies de Saints* ayant vécu du Ve jusqu'au XVIe s. exploitant le thème de la traversée de la mer (ou d'un fleuve) sur un manteau[51]…Dans la littérature grecque, particulièrement d'époque hellénistique, il y a d'autres exemples qui fournissent des images d'êtres divins se déplaçant, en vol ou en marche, au-dessus ou à travers les flots, sans les toucher: le passage de l'Hyperboréen, un magicien étranger, décrit par Lucien, le passage miraculeux de Xerxès à travers l'eau, la traversée du fleuve Hydaspe par Dionysos et ses cohortes[52]. Comme cette image a culminé avec celle de l'épiphanie de Jésus-Christ devant ses disciples, marchant sur l'eau[53], les examens historiographiques se sont efforcés

---

sol. D'après Effenterre 1985: 60, n. 44, cette observation remonte à Evans, *PM* IV p. 455 et B. Kaiser, *Untersuchungen zum minoischen Reliefs*, Bonn, 1976, p. 122 et n. 370.

[47] On trouve déjà les figurations des poissons pour accompagner les bateaux sur un cachet prismatique de Mallia et sur un cachet d'ivoire de Platanos (cf. Effenterre 1985: 89, n. 38).

[48] Sur l'une de ses faces intérieures, la panse de l'amphore dite de Nessos nous offre le bel exemple de la course agenouillée de Gorgone survolant les flots, marqués, sur le fond ocre, par quelques formes noires pareilles à des chevrons renversés, apparemment des dauphins.

[49] Effenterre 1985: 84 et n. 20.

[50] Voir à ce sujet Ch. Picard, «Déesse cavalière préhellénique chevauchant le griffon sur la mer», *RA* 49(1957), p. 81-82.

[51] Voir à ce sujet B. de Gaiffier, «Un thème hagiographique, mer ou fleuve traversés sur un manteau», *Analecta Bollandiana* 99 (1981), p. 5-15. À l'inventaire dressé par l'A s'ajoute encore un texte, cf. P. Devos, «Voyage marin sur un manteau. S. Peregrinus eremita», *Analecta Bollandiana* 104 (1986), p. 443-444.

[52] Luc. *Philops.* 13, Dion Chrys. III 30; Nonn. *Dion.* XXIII 151-156. D'après P. Saintyves, «Le miracle de la marche sur les eaux», in *Essays de Folklore Biblique*, Paris: Nourry, 1922, p. 337-350, l'origine de ces mythes se trouverait dans certains rituels d'initiation. Parallèlement à la tradition hellénistique, les traditions persane, égyptienne ou palestinienne du IIIe s. av. J.-C. ont développé le motif, aboutissant par le biais de la tradition indienne, à la tradition chrétienne. Pour des exemples, voir A. Lillie, *Influence of Buddhism on Christianity*, New York: Scribner, 1893.

[53] Matt. XIV 22-33, Marc VI 45-52, Jean 15b-21. Voir à ce sujet J. P. Heil, *Jesus Walking on the Sea*, Rome: Biblical Institute Press 1981 (= *Analecta Biblica*, 87); P. J. Madden, *Jesus Walking on the Sea. An Investigation of the Narrative Account*, Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1997 (avec une riche bibliographie).

de trouver l'origine de ce symbolisme, en inventoriant de nombreux exemples similaires attestés dans les traditions bouddhiste[54], mithraïque[55], chinoise[56], juive, dans le folklore autochtone nord-américain, allemand ou polynésien[57]. Malgré les nombreux commentaires centrés sur le problème de l'ancêtre du modèle chrétien du motif de la marche sur l'eau, on n'est pas arrivé à déterminer la source première et les voies de transmission. Cependant, la richesse du répertoire et son importance religieuse sont indéniables. Qu'il soit grec ou non à l'origine importe peu dans le contexte de notre analyse, ce qui importe davantage, c'est que le motif et les images associées étaient déjà mis en œuvre dans la littérature et l'imagerie grecques archaïques, ce qui témoigne d'une vision particulière de l'espace compris entre l'air et la mer, aussi de la valeur religieuse attachée par les Grecs à cet intervalle spatial. À la différence du modèle chrétien, où seuls Jésus-Christ et Pierre, en corollaire, doivent emprunter cette voie de circulation dans le contexte exceptionnel de leur épiphanie, l'espace étant soumis de la sorte aux exigences narratives, dans la tradition grecque (polythéiste !), plusieurs figures divines fréquentent cette route: Hermès, Héra, Aphrodite, Dionysos, Athéna, les Dioscures, Zeus, la Gorgone, les Néréides, Europe, etc. Dans chacun de ces cas, on pourrait être tenté de mettre cet art de se déplacer dans l'air par-dessus les eaux soit au compte d'affinités avec l'air ou l'eau, soit, plus généralement, au compte d'une mobilité sans bornes et sans égards au cadre spatial traversé[58]. Pour rassurantes que soient ces démarches presque «sophistiques» appuyées sur des relevés d'affinités, d'analogies, de structures, tels raisonnements s'effectueront toujours au prix de l'occultation délibérée

---

[54] Par exemple, le vol de Bouddha au-dessus des eaux dans le récit de la conversion de Kassapas (*Mahâvagga* 1. 20. 16), le passage de l'un de ses disciples à travers l'eau (*Jâtaka* §190), le vol transmarin de Bouddha aussi (*Bhâgavata Purana* 10. 3. 50; *Avadana Çataka* 3. 7; *Lallita-Vistara* 26), la traversée transmarine du char des dieux (*Rig Veda* 30. 18).

[55] *Zerdust-namah* 17: Zoroastre traverse le fleuve Araxès.

[56] *Tripitaka* XXIV. 6p. 60 r°-v°, cf. E. Chavannes, *Cinq cents contes et apologues extraits du Tripitaka chinois*, 3 vol., Paris: Leroux, 1910-1911; *Cheu-kia Jou-lai ying-hoa-lou* 123, cf. L. Wieger, *Bouddhisme chinois: Extraits du Tripitaka, des commentaires, tracts, etc.*, Pekin: Vetch, 1940, 2. 169).

[57] Pour un bref inventaire de ces parallèles et pour les renvois bibliographiques, voir P. J. Madden, *op. cit.* (n. 53), p. 49-72.

[58] Pour Héra, on trouvera toujours bon de mettre ses déplacements entre l'air et la mer à la fois sur le compte de ses dons de déesse «éolienne» et sur ses affinités avec la navigation; pour Hermès, ses titres de dieu des passages et psychopompe, sa mobilité de véritable «faux-semblant», surtout dans les espaces d'*entre-deux*, résolvent facilement l'équation de ses courses transmarines; pour Artémis, viendront immédiatement à l'esprit ses affinités avec l'eau, avec les poissons (en Crète, n'était-elle appelée Πότνια ἰχθύων avant même d'être la Dictynne?), particulièrement avec les dauphins (voir Artémis Δελφινία honorée à Athènes), pour ne pas parler d'Aphrodite, née de l'écume marine, déesse marine aussi par ses principaux attributs – la coquille, la perle, la barque, les poissons. Que dire encore de Poséidon ou de Dionysos, dieux associés à la mer et aux voies maritimes à plus d'un titre. D'après le témoignage de Pausanias (VIII 42. 4), on trouvera même pour Déméter, dans son sanctuaire arcadien de Phigalie, une liaison avec le dauphin, donc avec le domaine marin…

d'autres fonctions des dieux. Pour revenir au vol des figures divines grecques au-dessus des flots et vu que cette façon de se déplacer n'a pas de titulaire exclusif, on pourrait dire que, dans ce contexte, l'espace emporte le divin, autrement dit, que l'espace entre l'air et la mer devient une voie de passage pour les dieux parce qu'il est d'emblée chargé de connotations religieuses. Son caractère «névralgique» d'espace sensible et fort à la fois doit avoir eu une telle force qu'il peut se passer de ce relevé d'affinités qui puissent attester les liens particuliers de chacun des dieux avec le domaine marin et/ou aérien. De plus, nous venons de voir que les déplacements des dieux à travers cet espace, comme à travers tout autre type d'espace, ne sont pas indifférents aux données du milieu, mais s'y adaptent. On verra au cours de notre analyse que, hormis les périples des dieux, plusieurs autres actions divines se déploient dans cette étroite bande spatiale dont nous retiendrons les données qui en font un lieu névralgique, données physiques, cosmologiques et rituelles.

VI. 3. L'espace physique entre l'air et la mer.

L'agent qui pousse le corps flottant d'Aphrodite en route vers Chypre est représenté par Zéphyr. La bande étroite située dans l'intervalle compris entre l'air et la mer constitue, en effet, l'un des domaines où les vents soufflent tous azimuts. Zéphyr, le vent de l'ouest, est le meilleur guide pour la destination chypriote, auprès de lui, on trouve Euros et ses frères, Borée et Notos, qui sont inséparables d'une telle structure spatiale. Dans ce qui suit, nous analyserons les actions dynamiques exercées par les vents – élément naturel qui doit être plus ou moins perçu comme l'une des forces sacrées liée aux éléments ou comme une personnification de telles forces - , montrant d'emblée que l'aspect cinétique n'est que la partie manifeste d'une réalité plus complexe.

D'une part, les vents sont chez eux dans le domaine des airs en vertu de leur ascendance ouranienne ou des liens de famille qu'ils entretiennent avec d'autres figures aériennes[59]. Ils agissent sur les nuages, sur les corps flottant dans l'air, sur les cimes des arbres ou sur celles des montagnes, donc sur tout ce qui se soulève au-dessus de la terre dans l'air, et ils ont leurs propres couloirs par où ils se déplacent et opèrent: Athéna, par exemple, peut barrer leur route (*Od*. V 383). Ils sont munis d'ailes, tantôt de deux tantôt de

[59] Fils d'Éos et d'Astraios (Zéphyr, Borée et Notos), cf. Hés. *Th.* 378-380; Zéphyr est époux d'Iris et père d'Éros (cf. Alc. fr. 327 Campbell) ou époux de l'Harpye Podarge et père des chevaux divins Xanthos et Balios (cf. *Il.* XVI 148-151; Sil. XVI 364-365; 426-427; Quint. Smyrn. IV 568-573, VIII 154-155).

quatre, attachées tantôt au dos[60] tantôt aux pieds, comme il se doit pour toute entité éolienne et atmosphérique. Sans jamais savoir d'où ils surgissent ni où ils se retirent après leur intervention – en fait, une espèce spatiale de l'*ailleurs* aérien, même éthérien, vu que Borée est «issu de l'éther»[61] - , on les voit ainsi empruntant à l'air lui-même sa mobilité fluctuante et incessante, la transparence qui prête à l'évanouissement et qui rend en même temps leurs interventions invisibles ou imperceptibles. On ne connaît pas les mécanismes de production ou de cessation des phénomènes éoliens. Dans leur surgissement ou dans leur évanouissement, dans l'action dynamique spécifique qu'ils exercent, les vents possèdent et/ ou rendent manifeste la force de l'air en tant qu'élément. Si l'air est un matériau naturel et une matière première des mouvements, le vent est l'agent de sa dynamique, par son souffle, c'est lui qui imprime un mouvement à l'air: plusieurs données littéraires concernent le souffle des dieux-vents, tout comme, sur plusieurs documents iconographiques du répertoire de Borée, le Vent est figuré sous les traits d'un jeune homme aux joues gonflées par l'effort qu'il fait pour souffler. En plus de trahir l'anthropomorphisme naïf qui habite l'esprit des imagiers, de tels portraits rendent compte de la perspective «externaliste» qui domine le champ des actions divines dans l'imaginaire grec archaïque en matière de cinétique. Autrement dit, pour que l'air se déplace, il faut qu'une intervention divine lui imprime de l'extérieur un mouvement dont tous les paramètres sont fonction de l'agent dynamique (orientation, vitesse de déplacement, force cinétique, intensité, rythme, etc.). Les vents possèdent une force cinétique en eux-mêmes[62] ou leur action est déclenchée et orientée par des divinités qui se servent d'eux comme de moyens d'action à distance[63], dans le prolongement de leur main divine et de leur volonté, soit pour aller au secours des mortels, soit pour les punir. Qu'ils agissent d'eux-mêmes ou qu'ils agissent en messagers et/ou instruments de la volonté des autres dieux, qu'ils dégagent les routes pour les voyageurs, qu'ils libèrent les passages ou, au contraire, qu'ils les empêchent, les effets des actions des vents sont ambivalents, bienfaisants ou, au contraire, destructifs. Leur action est

---

[60] Pind. *Pyth.* IV 182.
[61] *Il.* XV 171: … αἰθρηγενέος Βορέαο.
[62] Cf. Sappho, fr. 183 (Campbell), Alc. fr. 412 (Campbell).
[63] Le rôle auxiliaire des vents soumis aux dieux ressort de la récurrence du verbe «se lever» (*Il.* III 176, V 860, VII 63; *Od.* V 262-433; Ap. Rhod. *Arg.* I 105-110) pour désigner leur entrée en action au signal donné et au moment venu, respectivement des verbes «se taire», «s'endormir» à leur sortie de scène, au gré des dieux qui les avaient mobilisés (*Il.* XII 280- Zeus endort les vents, *Od.* V 384).

toujours précise et bien orientée *droit devant* la cible visée par leur action[64]; au contraire, les effets de leurs actions sur l'air ouvrent le registre de la confusion et de l'ambiguïté, comme on le voit dans plusieurs scènes décrivant des voyages de mortels en mer[65]. Les interventions des vents règlent la dynamique des courants aériens en vertu du principe mécanique cause-effet et la chaîne des effets est totalement soumise aux impulsions motrices originelles. Soumis au fil dramatique de l'action ou à la volonté divine qui les déclenche, les interventions des vents sont on ne peut plus *kairotiques*: ils agissent comme il se doit *là* et *alors* que sont requis leur présence ou les déplacements d'airs qu'ils provoquent et animent.

Au gré de la fantaisie des vents, l'air est affecté par diverses mutations et accidents dont la grande majorité implique la présence, voire la préséance de l'élément liquide, ce qui n'étonne point, compte tenu du double attachement des vents, autant à l'air qu'à l'eau. En témoigne, par exemple, la brève description de Zéphyr que fournit le second *Hymne homérique à Aphrodite*, en fait une expression formulaire, d'après laquelle le dieu-vent est en même temps pourvu du souffle qui porte le corps de la déesse sur les flots et chargé d'humidité (Ζεφύρου μένος ὑγρὸν ἀέντος)[66]. Si le vent déplaçait les masses compactes ou dispersées d'eau sublimée qui flottait dans l'air sous la forme de vapeur ou de nuages, il n'est pas moins vrai qu'il exerce plusieurs actions mécaniques sur les liquides: il bouleverse les surfaces d'eau, y répand des frissons, soulève des vagues[67], parfois jusqu'au ciel[68], les gonfle, les pousse et les fait rouler, les pulvérise en gouttelettes d'eau, sèche l'eau qui imbibe les vêtements, déclenche des tempêtes par les jeux des courants aériens, provoque la chute de la pluie, amène la neige et répand les flocons en abondance sur la terre, amène la grêle et d'autres phénomènes météorologiques liquides. Comme on le voit, les vents agissent surtout dans le domaine marin, mais ils ne peuvent exercer leur action

---

[64] Les exemples sont extrêmement nombreux dans la littérature grecque. Voir, par exemple, comment Zeus fait se lever du haut de l'Ida une bourrasque de vent qui porte la poussière tout droit vers les nefs des Achéens, en *Il.* XII 255; ou, dans l'une de ses interventions auprès des Argonautes (dans Ap. Rhod. *Arg.* IV 576-580), Héra, instruite de la colère de Zeus et voulant leur faire parcourir rapidement la route qu'il avait marquée, fit souffler un vent furieux qui, les repoussant, les porta de nouveau près de l'île Électris.

[65] Comme suite à ces effets de désorientation, de perte des répères élémentaires, on se rapporte souvent à l'action des vents dans des expressions gnomiques qui expriment le manque d'assise, l'absence de l'espoir (voir, par exemple, *Il.* III 100: «l'esprit des jeunes hommes flotte toujours à tout vent», *Il.* IV 370: «Fasse les dieux que tout cela s'en aille au vent», etc.) ou, au contraire de l'angoisse (voir, par exemple, *Anacr.* fr. 50. 5-8 (Campbell): sous l'effet du vin, tous les soucis sont jetés aux vents qui troublent la mer).

[66] *HhAphrod.* (6) v. 3 = *Od.* V 478 = *Od.* XIX 440 = Hés. *Th.* 869 = Hés. *Trav*. 625.

[67] *Il.* I 4 et s., II 144, 280, 390, XI 3-5, 39, 290, 297, 305 et s., XIII 790, XV 375; *Od.* III 295, V 385.

[68] Voir, par exemple, Ap. Rhod. *Arg.* II 168.

dynamique que sur sa surface. Quant aux couches plus profondes, elles n'en sont pas affectées, car elles opposent aux mouvements des vents un mur de résistance, et restent impénétrables[69]: le principe mis en valeur est celui de l'action et de la réaction. En revanche, une fois que les souffles des vents affectent la surface des étendues marines, cette première action n'est que la cause initiale qui entraîne toute une chaîne de réactions: les flots se précipitent en vagues de plus en plus serrées, la masse et la vitesse augmentent progressivement selon la force qu'animent les vents, s'y ajoute le circuit des courants marins, la force vive amassée dans les vagues se brise contre les rochers des littoraux, le choc produit un fracas qui rend sonore tout le rivage. Comme on le voit, le vent et l'eau marine de surface n'agissent pas toujours en pleine harmonie: tantôt ils s'affrontent, tantôt ils agissent en pleine complicité.

De ces exemples dont les poèmes homériques et la poésie lyrique archaïque regorgent, il ressort manifestement que la dynamique des vents ne se réduit pas à leur belle chorégraphie éolienne, au contraire, leur souffle et le symbolisme qui y est associé influent au plus haut degré sur le métabolisme des forces marines[70]. L'air et l'eau, les vents les muent en des formes et des figures nombreuses et l'intervalle exigu qui s'installe entre l'air et la surface de la mer constitue alors leur champ d'application par excellence. Plus que de mouvement ou de déplacement de l'air et/ou de l'eau, on parle ici de métabolisme – terme qui doit être pris au sens aristotélicien de changement (μεταβολή) qui inclut l'altération ainsi que la génération et la corruption qui affectent l'élément dans sa circulation à travers le monde: passage de l'eau à l'air et transmutation de l'air en l'eau dans l'atmosphère, ces mouvements devant s'entendre comme principe inhérent à la nature. En somme, les vents rendent compte à la fois du flux continuel de l'air et de l'eau et de leurs perpétuelles transformations. Si les effets des actions dynamiques des vents sur l'air et la surface de la mer apparaissent comme les caprices d'une météorologie changeante, il n'est pas moins vrai qu'ils mettent en lumière la nature changeante des éléments qu'ils troublent. En effet,

---

[69] Voir, par exemple, le tableau peint en *Il.* XIV 16-19: «On voit parfois la vaste mer frémir d'une houle muette; elle presse le vif assaut des vents sonores, et, calmement, sans précipiter ses flots ni par ici ni par là, elle attend qu'une brise franche descende du ciel sur eux».

[70] Voire telluriques, à cause de la force de pénétration qu'ont, en égale mesure, l'air et l'eau et aussi du fait qu'ils circulent tous les deux. Plus tard, en réponse au problème de l'origine des sources, Platon parlera des cavités communiquant par des canaux, en fait, un réseau dont l'irrigation est assurée par un mouvement général d'oscillation, comparable à la respiration (*Phéd.* 111c-113c). On rencontre des analogies biologiques semblables chez Sénèque (*Quaest. Nat.* III 15-16 et 19), où l'air et l'eau sont présentés comme des substances circulant dans les artères, et réciproquement comme les veines de la Terre devenue corps humain.

l'air et l'eau sont deux motifs bien assortis: la double action des vents exercée à la fois sur l'air et sur la surface de la mer témoigne en mode majeur des affinités qui existent entre ces deux couches et entre les éléments correspondants. La surface lisse de l'air est inséparable de la fluidité des vapeurs.

En même temps, l'air et la surface de la mer apparaissent bien comme de proches parents, car les analogies entre les deux éléments ne cachent pas les différences fonctionnelles des couches qu'ils composent. L'effet de la lumière mouvante sur les deux couches est peut-être ce qui rend visible le contraste entre la blancheur éclatante de l'air et les gris nuancés de l'eau[71], cependant, les vents et les rames des marins effacent ce contraste puisque, troublant la surface de la mer, ils la blanchissent, ce qui correspond même au rapport spatial dans lequel se trouvent les couches aérienne et marine, superposées, alors contiguës jusqu'à l'assimilation de l'une à l'autre à l'intérieur d'un organisme mouvant, elles restent cependant distinctes l'une de l'autre. En plus des nombreuses affinités qui existent entre l'air et la mer – l'allure fluide, le mouvement incessant - , on assiste à des transferts de caractères nombreux et imperceptibles entre les deux éléments: l'air donne sa transparence à l'eau, mais, aussi bien, emprunte à l'eau sa translucidité qui le rend parfois opaque, en obscurcissant la vue; il se charge d'humidité tout comme l'eau se vaporise, alors le passage d'un état à l'autre se fait aisément en double sens, assurant le circuit naturel et cyclique des éléments. Ils interagissent l'un avec l'autre à la mesure des influences que chacun exerce sur l'autre, et quoique ces éléments soient séparés dans l'espace, tout en procède, tout y retourne. Pris dans les circuits météorologiques de la nature, ils rendent compte mieux que tous les autres éléments de l'incessante activité et des flux continuels du monde, vu l'axiome de toute pensée religieuse, y compris de la pensée grecque archaïque, d'après lequel les phénomènes sont le spectacle des choses inconnues.

VI. 4. Figures hybrides: les oiseaux aéro-aquatiques, les chevaux et les navires. L'hybridation des formes de motricité.

En plus des effets créés par l'action mécanique des vents sur la surface de la mer, d'autres éléments spécifiques à l'espace délimité par l'air et l'eau mettent en valeur des

---

[71] Grâce à la conjonction de l'eau et l'air ou, au moins, à leur proximité, les vents produisent de saisissants effets dynamiques et optiques sur la surface de la mer. Voir, par exemple, une comparaison homérique, en *Il.* VII 63, qui met en évidence un tel effet: «comme on voir le Zéphyr, aussitôt qu'il se lève, sur la mer épandre un frisson, sous lequel s'assombrit le flot… ».

données spécifiques au registre de l'ambivalence. Regardons le monde des oiseaux qui y résident: cet exemple n'est pas aléatoire, vu que, dans la pensée grecque archaïque, les divisions du règne animal sont assujetties au fractionnement des éléments et fournissent une sorte de hiérarchie taxinomique qui n'est pas étrangère à la hiérarchie spatiale du monde. Les artistes archaïques ne se contentent pas d'en évoquer les propriétés physiques à travers les effets des vents ou de la fluidité de la lumière, ils étendent son empire à la faune tout entière à laquelle il préside. L'évocation du règne des oiseaux contribue ainsi à la définition intrinsèque de l'allégorie de l'air et de l'eau, et cette corrélation, d'apparence peut-être banale, répond à une classification élémentaire de la nature, que les Grecs traitaient avec soin, car, ainsi que le souligne Catherine Lecompte Lapp, «c'est mal connaître les Grecs, ce peuple marin, que de penser qu'ils pourraient caractériser une scène maritime par un oiseau à valeur symbolique ou de nature indéfinie»[72].

Comme le goéland auquel est comparé Hermès en vol, tous les oiseaux aquatiques présentent des affinités autant avec l'air qu'avec l'eau[73]. Les oiseaux marins sont particulièrement liés aux deux espèces d'espace: l'air, ils le fendent; la mer, ils y plongent. Et l'un et l'autre constituent leurs milieux de vie et ils ne vont pas l'un sans l'autre. Le fait qu'ils s'impliquent mutuellement dans le métabolisme de tels êtres vivants trouve son expression spatiale dans la contiguïté de la couche aérienne superposée à la couche marine, tandis que les oiseaux, eux, sont présentés comme des créatures au statut ambigu, à la fois marin et aérien, ce qui explique les deux formes de motricité, le flottement dans l'air et celui au gré des vagues, et les mélanges composites où des oiseaux aquatiques cohabitent avec des poissons volants, particulièrement avec les dauphins qui nagent et volent, sautent dans l'air et plongent dans les profondeurs marines, participent et de l'un et de l'autre, sont familiers et aux dieux et aux humains, mais de manière distincte. D'autres exemples qui attestent cette assimilation entre les deux formes de motricité viennent à notre esprit, car l'analogie entre le vol d'oiseaux et la navigation maritime se trouve richement attestée dans la tradition grecque. Ainsi dans l'*Odyssée*, les navires sont à deux reprises «doués» d'ailes, comme les oiseaux, afin de rendre compte de leur vitesse de déplacement et de la manière dont ils fendent les flots dans un mouvement perpétuel: il s'agit, en fait, des rames en bois

---

[72] Lecompte Lapp 2003: 2.

[73] Leur conformation s'adapte au milieu aéro-aquatique, surtout aux façons de se nourrir spécifiques, c'est-à-dire à la chasse dans les flots. Parmi les caractéristiques morphologiques les plus récurrentes, mentionnons: bec pointu, long cou et longues pattes, plumage gris généralement, etc.

poli, «ces ailes des navires»[74], où le rapprochement repose sur leurs ressemblances en forme et en utilité. Pausanias présente Dédale comme le créateur de petits bateaux avec des voiles qui ressemblent à des ailes (IX 11. 4-5), Dédale qui fabrique des ailes et invente le vol[75], à moins que le personnage ne passe pour inventer n'importe quoi... D'autres éléments des navires sont, à leur tour, assimilés aux ailes, à savoir les voiles ou les cordages[76]. Virgile allait transformer en sens inverse, les ailes en rames: Mercure, s'aidant de ses ailes comme de rames, vole à travers l'espace infini et, rapide, se pose sur le rivage de Libye (*Én*. I 301). Les correspondances entre les ailes et les rames donnent matière à des nombreux tableaux ou comparaisons où le vol est assimilé à la navigation: le cheminement des mille vaisseaux d'Agamemnon sur la mer est comparé au vol des vautours qui voltigent et battent l'air de leurs ailes (Esch. *Ag*. 52), celui d'Argô «volant sur les flots» avec le vol de l'épervier «qui plane au haut des airs sans agiter ses ailes, et s'abandonne au gré du vent» (Ap. Rhod. *Arg*. II 930-934); l'expression utilisée, au chant XIV de l'*Iliade*, pour le vol d'Héra et d'Hypnos à travers l'air (v. 282: ῥίμφα πρήσσοντε κέλευθον) souligne aussi la vitesse du bateau des Crétois, poussé par le souffle d'Apollon (*HhApoll*. 422) et montre celle avec laquelle pointait la proue du navire des Phéaciens (*Od*. XIII 83); les Nymphes du Pélion admirent, de leur sommet, les Argonautes dont les efforts «font voler le vaisseau sur les ondes»[77]; la flotte des Colchidiens dont la mer fut couverte ressemblait à une nuée d'oiseaux qui traversent les flots (Ap. Rhod. *Arg*. IV 238-249), Aratos compare même les marins portés dans leurs navires par les flots aux plongeons dans les profondeurs des corneilles de mer (*Phén*. 294-299), pour Lycophron le navire lui-même est une corneille de mer (*Alex*. 230), etc.[78]. Que dire encore de la figure hybride par excellence des

---

[74] *Od.* XI 125 = XXIII 272: …πτερὰ νηυσὶ πέλονται. Inversement, dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes (II 1250-52), les ailes de l'aigle qui supplicie Prométhée sont comparées aux rames d'un navire.

[75] Ovide, *Mét.* VIII 188-195, présente en détail le processus de fabrication des ailes par Dédale: outre l'analogie explicite avec la confection d'une flûte, ce sont les techniques de construction navale qui constituent son modèle (cf. Frontisi-Ducroux 1975: 155). Cette idée est d'ailleurs confirmée par le récit d'Ovide dans *L'art d'aimer*: l'aile des oiseaux est désignée par le mot *remigium* (II 45) qui signifie ordinairement la rame; l'artifice de Dédale doit fournir aux fugitifs des *carinae* (II 51), des «carènes», des «navires».

[76] Hés. *Trav.* 630, Esch. *Ag*. 52, Eur. *Hél*. 147, *Troy*. 1086, *I. T*. 1346, *Les Argonautiques orphiques* mettent en valeur le parallélisme entre l'oiseau et le navire dans la traversée des Symplégades, etc.

[77] Ap. Rhod. *Arg*. I 553. L'expression est reprise dans *id.*, I 1155-1158 pour qualifier l'allégresse avec laquelle se déplace Argô, surpassant même les coursiers de Poséidon.

[78] Ces rapprochements ne sont pas nouveaux. Dans la pensée religieuse égyptienne aussi, on en décèle beaucoup: le mot qui désigne les ailes, *d jenhouy* est aussi un terme technique désignant une partie du gouvernail, peut-être les pales (cf. *CT* V 193e, 206j, 229gj), ce qui renvoie au rapprochement entre le bateau et l'oiseau; il existait aussi une analogie entre le mouvement des ailes de l'oiseau et celui des rames du bateau, tout comme entre l'oiseau et le bac, moyen d'ascension qui transporte les morts dans l'au-delà céleste (cf.

poissons-grues nés des grues mâles qui, dans un récit des habitants d'Épidaure qu'Élien nous transmet (*NA* XV 9), arrivant de Thrace, rencontrent pendant leur vol du *pneuma* qui déclenche leur désir sexuel? Si la semence générée par les mâles est accueillie par les flots et y est sauvagardée comme un petit trésor dans le lieu-dépôt qu'est la mer, un embryon se forme, duquel naît le poisson-grue, homologue aquatique de l'oiseau père… Peut-on mentionner encore le τρυγών, un oiseau de mer qui, à en croire une observation d'Élien, est un animal qui «nage quand il veut et, au contraire, vole s'il décide de s'élever» (*HA* VIII 26)[79]? Quand Anacréon veut décrire son chant au rythme phrygien[80], il le compare au chant complexe qu'un cygne du Caÿstre entonne de ses ailes, en écho au cygne décrit par Terpandre[81], à l'unison avec le cri du vent… La littérature grecque offre plusieurs exemples de telles créatures ambiguës, sans doute, recrutées particulièrement dans la classe ornithologique[82], tant les oiseaux appartiennent au registre des connotations liminales et ambivalentes.

Prenons un autre exemple, celui des chevaux mythiques qui, même s'ils ne résident pas dans cet espace de l'*entre-deux* aéro-aquatique, l'affectionnent et le croisent en vol à maintes reprises, attelés aux chars divins ou chevauchés par des dieux. On conçoit que l'exiguïté du champ ne se prête guère aux courses hippiques, l'attachement des chevaux à cet espace-intervalle peut s'expliquer cependant, par la surface plate, horizontale et très accessible qu'il offre, où ils peuvent courir en pleine liberté, sans aucune contrainte. Cet aspect n'était pas indifférent aux Grecs anciens, vu que les régions les plus célèbres pour l'élevage et l'entraînement des chevaux étaient celles qui étaient pourvues de larges espaces ouverts, telles Sparte, Argos, Thessalie, Macédoine, Sicile, le Nord de l'Afrique. De plus, ainsi qu'en témoigne un proverbe grec, pour les Anciens, «entraîner un cheval pour courir

---

Jacq 1986: 67, § 80); les ailes de l'oiseau *tetouy* équivalent à la barque (cf. Barguet, *LdM* 136 et n. 12). Sur la comparaison «ailes du bateau/ ailes d'un oiseau », cf. S. R. K. Glanville, *Zeitschrift für Assyriologie* 68 (1932), p. 7-41 (ici p. 16); R. A. Caminos, *Late Egyptian Miscellanies*, London, 1954, p. 171 et 173; W. K. Simpson, *Papyrus Reisner II. Accounts of the Dockyard Workshops at This in the Region of Seostris I*, Boston: Museum of Fine Arts, 1965, p. 39: «Perhaps the term is derived from *d jeneh* «wing, to fly», the sense being that the ship's part is in the nature of a wing or flying part » (cf. Jacq 1986: n. 2787).

[79] D'après les auteurs anciens, le nom de cet animal désigne un oiseau commun, la tourterelle et, en même temps, une créature marine vivipare, sans écailles, souvent classée à côté de la baleine, le phoque et le dauphin (cf. D'Arcy W. Thompson 1966, *su.* τρυγών).

[80] *Anacr.* fr. 60(a). 5-10 (Campbell).

[81] Terpandre, fr. 1 (Campbell).

[82] Ajoutons, de la classe des mollusques, les calamars (*teuthides*) qui, d'après Oppien, volaient aussi bien dans les airs qu'ils pouvaient «quitter l'air pour s'unir à Amphitrite», résidente des abîmes marins (cf. Opp. *Hal.* I 412 et s.).

sur une plaine plate équivaut pour un dauphin à apprendre à nager»[83], ce qui veut dire, en fait, que le savoir en matière hippique consiste à savoir utiliser les qualités des coursiers en fonction de l'espace qu'elles exigent afin d'accroître leurs performances. Comme l'oiseau, le cheval n'est généralement pas considéré comme lié à l'un des éléments physiques, cependant, comme on le verra, il entretient d'étroites affinités avec eux, particulièrement avec l'air et l'eau, en conséquence avec l'espace que les deux couches correspondantes délimitent, mais il faut établir d'emblée que nous parlons d'«association» du cheval aux éléments plus que d'une émanation de l'animal à partir d'eux. Il y a des équidés divins, telles les douze pouliches de Borée, dont la manière de se déplacer s'inscrit parfaitement dans l'intervalle spatial étroit délimité entre l'air et la mer: comme nous le dit une magistrale comparaison homérique extraite de l'*Iliade*, «quand elles voulaient s'ébattre sur le large dos de la mer, elles couraient sur la pointe des brisants du flot blanchissant» (XX 228-229: ἀλλ' ὅτε δὴ σκιρτῶιεν ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάσσης,/ ἄκρον ἐπὶ ῥηγμῖνα ἁλὸς πολιοῖο θέεσκον), tout comme, «quand elles voulaient s'ébattre sur la glèbe nourricière, elles couraient sans les rompre, sur la pointe des épis» (XX 226-227). Ces pouliches issues de l'union de Borée, métamorphosé en étalon aux crins d'azur, et des trois mille cavales d'Erichthonios[84], mettent bien en évidence les étroites affinités entre les chevaux et les vents, que d'autres coursiers divins partagent à leur tour, surtout si l'on considère leurs principaux attributs: la vitesse et la légèreté de déplacement, ce qui explique l'association des chevaux avec l'élément aérien, avec le mouvement de l'air dans ses formes les plus impétueuses, celles qui sont spécifiques des vents et des tempêtes. Les coursiers d'Achille, Xanthe et Balios, fils du Zéphyr et de la Harpye Podarge, figure ailée à son tour, «volent comme les vents» (*Il.* XVI 149: τὼ ἅμα πνοιῆισι πετέσθην); ils ont été enfantés alors que leur mère paissait dans une prairie aux bords du fleuve Océan, au cœur d'une véritable réserve divine reléguée aux franges du monde, là où se ressourcent même les dieux; on dit qu'ils vont «de front avec le souffle de Zéphyr, le plus vite des vents» (*Il.* XIX 415: νῶϊ δὲ καί κεν ἅμα πνοιῆι Ζεφύροιο θέοιμεν). Les fameux coursiers de Rhésos, roi mythique descendant du Grand Nord, sont, de l'avis de Dolon, les plus beaux et les plus grands jamais vus, plus blancs que la neige et, pour la course, «égaux

---

[83] *CPG* Diogen. I 65, Apost. IX 11, cf. Plat. *Théét.* 183d (cf. Griffith 2006: 197).

[84] Ce mythème est passé dans le savoir antique. Aristote, *HA* VI 18, rapporte une croyance crétoise selon laquelle les juments sont fécondées par le vent au moment du rut.

aux vents» (X 436-437: τοῦ δὴ καλλίστους ἵππους ἴδον ἠδὲ μεγίστους/ λευκότεροι χιόνος, θείειν δ' ἀνέμοισιν ὁμοῖοι). Le lien entre le cheval et le vent va dans les deux sens dans la mesure où les vents à leur tour avaient, dans les représentations archaïques, des traits hippomorphes: ainsi Éole avait-il initialement l'apparence d'un cheval à sa conception[85]. Parfois, la rapidité des chevaux des mortels est assimilée au vol et ils empruntent une allure ornithologique: l'un des chevaux d'Achille est «rapide comme un milan», ceux d'Eumèle sont «prompts comme des oiseaux» - Apollon lui-même les a élevés en Piérie, autre réserve divine sur la terre - , les coursiers d'Hélios emportent le char vite, «comme des oiseaux à grandes ailes» (ποδώκεας ὄρνιθας, cf. *Il.* II 764, *HhDém.* 89), etc. Bon nombre de noms des chevaux ont des résonances éoliennes ou solaires, inséparable des sèmes de la vitesse et de la brillance: Éthé, Éthon, Podarge, Lampos, Phaéthon, *inter alia*. Même si l'ancienneté et l'importance quantitative de ces noms n'autorisent en soi aucune déduction automatique quant aux croyances, elles laissent à penser qu'un élément mythologique a présidé au choix des noms. On arrive ainsi à nombre d'associations entre le cheval et la lumière, autre forme de manifestation de l'élément «air». Fréquemment, comme les oiseaux, les chevaux divins sont blancs, là la valeur chromatique appartient à un riche symbolisme, très ancien chez les peuples indo-européens[86]. D'une part, leur couleur s'accorde avec le symbolisme ouranien et solaire développé en marge des éléments de l'«air» et du «feu», comme ceux de la lumière et de la brillance: pour Nestor, les chevaux de Rhésos, «plus blancs que la neige» (*Il*. X 437), comme nous venons de le mentionner, «rappellent terriblement les rayons mêmes du soleil» (*Il*. X 547); les Tyndarides ont des blancs coursiers (Pind. *Pyth*. I 67); les noms des coursiers Lampos et Phaéton évoquent les rapides poulains attelés au char de l'Aurore (*Od*. XXIII 246); Pégase et Chrysaor, jaillis du cou de Méduse après son union avec Poséidon et le meurtre de leur mère de la main de Persée, passent pour des jumeaux solaires dont la naissance est

---

[85] L. Malten, «Das Pferd im Totenglauben», *Jahrbuch des Kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts*, 29 (1914), p. 179-255 (ici p. 199, cf. Wagner 2005: 299). Ou, d'après Festus, le cheval, fils du vent, leur était sacrifié par les Lacédemoniens sur le Mont Taygète (cf. Festus, *De la signification des mots*, *su.* October Equus, trad. M. A. Savagner (Paris, 1846); Polybe 12. 4b = Timée *FGrH* 566 F 36, cf. Burkert 2005 [1972]: 159-160).

[86] Au sujet des associations du cheval et du soleil dans d'autres traditions mythiques, voir Wagner 2005: 285-298. D'après cet auteur, la dimension religieuse véritable de telle association semble résider dans le fait élémentaire que le cheval, comme le soleil, est une image de la vie; à ce titre, leurs symboles ont pu être associés à des cultes de fertilité (*id*., p. 295 et n. 1 pour des références au sujet de l'image solaire équestre dans différentes mythologies européennes).

assimilée à un mythe cosmologique[87]. Souvent, en effet, dans les sources autant littéraires qu'iconographiques, le soleil (ou un disque solaire) est représenté sur un char pour signifier son déplacement régulier, montrant son ascension diurne du levant ou sa descente nocturne vers le couchant[88]. À titre d'exemple, rappelons que, selon deux vers tirés de l'*Hymne homérique à Hermès* (v. 68-69), la course journalière d'Hélios s'effectue dans le milieu éthérien et aérien situé «par-delà la terre» et sur une trajectoire courbe qu'elle suit en descendant du Ciel dans l'Océan: Ἠέλιος μὲν ἔδυνε κατὰ χθονὸς Ὠκεανόνδε/ αὐτοῖσίν θ' ἵπποισι καὶ ἅρμασιν («il plongeait dans l'Océan avec ses chevaux et son char»). Le verbe δύω «plonger» désigne clairement le mouvement descendant par lequel Hélios s'enfonce, de haut en bas, dans la mer. De ses nombreuses occurrences dans le vocabulaire homérique, bon nombre s'appliquent particulièrement aux mouvements des astres[89], sans que son emploi soit réservé aux traversées de l'éther. Les emplois du verbe δύω s'avèrent ainsi indifférents à l'environnement où s'effectuent les descentes. Au sens intransitif d'«entrer dans», le verbe désigne souvent les plongeons dans la mer provenant d'une autre source que l'éther ou l'air[90] ou les descentes sous la terre, dans le domaine d'Hadès (au sens propre ou figuré, en tant que plongeon dans la mort)[91], ou, au registre métaphorique, les plongeons de toute espèce dans la mêlée du combat (fatigue, douleur, colère, enfoncement des traits dans les corps, etc.)[92]. Relativement à l'évolution du mot dans la tradition post-homérique, Pierre Chantraine remarque qu'en dialecte attique le verbe ne s'utilise plus guère qu'au sens de «plonger» et uniquement pour le coucher des astres, dans ce sens, δύω génère les dérivés nominaux δύσις «coucher des astres, du soleil» et δυσμαί «couchant, occident» (rarement employé au singulier) [93], fréquents chez Hérodote, Héraclite et Eschyle[94].

---

[87] Voir à ce sujet I. Leroy-Turcan, «Persée, vainqueur de la "nuit hivernale"», *Études indo-européennes*, 8 (1989), p. 5-15.
[88] Voir *supra*, chap. II. 1. 2, p. 39-41.
[89] *Il.* XVIII 241; *Od.* II 388, XIII 35; Hdt. IV 181, 7. 149; Xén. *Anab.* II 2. 8, etc.
[90] *Il.* XVIII 145; Hdt. VIII 8, etc.
[91] *Il.* III 322, VI 19, 411, VII 131; *Od.* XII 383; Esch. *Ag.* 1123, etc.
[92] *Il.* V 811, VI 185, VIII 85, 271, IX 230, 553, XVI 340, XVIII 140; *Od.* XVIII 348, etc.
[93] Cf. *DELG su.* δύω.
[94] Il est possible que ce modèle cyclique de la course quotidienne de l'attelage d'Hélios soit à la base de l'association entre le cheval et le soleil, et par la suite, des sacrifices des chevaux au Soleil. Festus rappelle que le cheval est une victime sacrificielle chez beaucoup de peuples, évoquant notamment «les Rhodiens qui, chaque année, précipitent dans la mer un quadrige au soleil, parce que, dit-on, le soleil fait le tour du monde sur un char de ce genre» (cf. Festus, *De la signification des mots*, *su.* October Equus, trad. M. A. Savagner

Plus généralement cependant, dans la mythologie populaire le cheval est associé aux divinités marines, particulièrement à Poséidon, ainsi qu'en témoignent les nombreuses occurrences de son épiclèse d'Ἵππιος «Des chevaux» ou celles d'Ἱππικούριος «Des cavaliers» ou d'[Ἱππ]ότ[ας] «Cavalier»[95], d'Ἐλατήρ «Conducteur (de chevaux)»[96] et le fait qu'il fait jaillir sur l'Acropole le premier cheval (ce qui relève de la définition de πρῶτος εὑρετής, le «premier» à avoir trouvé ou inventé ceci ou cela) ou que trois de ses fils au moins sont des chevaux: Pégase, Skyphios, Arion, cependant, on ne sait pas s'il faut rattacher le cheval, ailé ou non, ou le taureau, symboles du pouvoir de Poséidon, à sa fonction de dieu du vent ou à celle de divinité marine[97]. Toujours est-il que le cheval est aussi étroitement lié à l'air et au domaine des vents qu'à l'eau, particulièrement à la mer et ses vagues dont les mouvements ont été maintes fois comparés aux galops des chevaux[98]. Schachermeyr considère, au vu de nombreux indices concordants, que le lien entre le cheval et l'élément liquide remonte à la préhistoire indo-européenne[99]. Cette association a

---

(Paris, 1846): «[…] *et Rhodi, qui quod annis quadrigas soli consecratas in mare jaciunt, quod is tali curriculo fertur circumvehi mundum*». Sur la foi de Festus, F. Hiller von Gärtringen, «Rhodische Priesterlisten und Feste», *Archiv für Religionswissenschaft*, 27 (1929), p. 349-354 assigne ce rite de précipitation au culte d'Hélios (ici p. 354, cf. aussi C. Blinkenberg, «Deux documents rhodiens», *Kgl. Videnskab. Selskab. Archaeologisk- kunsthistoriske Medelser* II, 4, Copenhague, p. 1-32). Franz Cumont, *Lux perpetua*, p. 416 (cf. Wagner 2005: 288), mentionne que les sacrifices des chevaux au Soleil sont attestés chez les Grecs (Spartiates), les Parthes, les Massagètes et notamment chez les Perses, ainsi qu'en témoignent Hdt. I 133, II 113, Xén. *Cyrop.* VIII 3. 24 et *Anab.* IV 5. 35; Philostr. *VA* I 31.

[95] Cf. http://www.uhb.fr/sc_sociales/crescam/recherche-generale.php# (Poséidon).

[96] Dédicace datant du VIe s. av. J.-C. dans le sanctuaire de Poséidon Hippios en Arcadie (Tégée?), cf. P. Cartledge, «To Poseidon the Driver», in G. R. Tsetskhaladze, A. N. J. W. Prag, A. M. Snodgrass (éds.), *Periplous*, Londres: Thames and Hudson, 2000, p. 60-67.

[97] Voir à ce sujet E. G. Suhr, «Poseidon, wind or sea god?», dans *Bucknell Review* IX. 4 (1963), cf. CR dans *AJA* 67 (1963), p. 217-218.

[98] Pour les similitudes entre les mouvements des vagues et le galop des chevaux, voir *RE su.* Nereiden (Gertrud Herzog-Hauser). Il suffit de penser à quelques ressemblances d'allure, même si un peu recherchées, dont le dénominateur commun est le lien avec l'élément humide: l'écume blanche des coursiers haletants n'est pas loin de l'écume de la mer: en effet, ἀφρός désigne et l'une et l'autre; leur couleur blanche, récurrente dans les descriptions des chevaux qui galopent sur la crête des vagues, s'accorde, en plus de l'éclat solaire, avec l'allure de la mer houleuse; tous les chevaux mythiques naissent dans des réserves divines infraterrestres, où le sème de l'humidité, sous toutes ses formes, est toujours présent, dans des prairies, des marais, au bord de l'Océan – perçu comme résevoir de toutes les espèces d'eau, même de la mer (cf. *Il*. XXI 193-197). De plus, ce n'est pas un hasard si, parmi les cinquante Néréides, figures divines aquatiques par excellence, plusieurs portent des noms dérivés du nom du cheval, tels Hippothoè, Hipponoè, Ménippe, ou apparentés à certains noms de coursiers mythiques célèbres, tel Xanthe. F. Fischer, *Nereiden und Okeaniden in Hesiods Theogonie* (Diss. Martin-Luther-Universität, Halle, 1934), pousse ces rapprochements plus loin et avance l'hypothèse que ces noms de chevaux et ceux attribués aux Néréides doivent leur sonorité à leur association avec Poséidon et, en corollaire, avec l'au-delà. *Contra*: West 1983: 236; Barringer 1995: 8, n. 26. Pierre Bonnechère explique ces rapprochements par le statut de jeunes filles nubiles des Néréides (communication personnelle).

[99] F. Schachermeyr, *Poseidon und die Entstehung des griechischen Götterglaubens*, Bern: Francke, 1950, p. 106. Pour d'autres exemples dans les mythologies indienne, celte, germanique, etc., voir Delebecque 1951:

envahi très rapidement l'imaginaire grec où, d'après l'expression de Marc-André Wagner, «le cheval naît de l'eau, l'incarne ou la révèle», en fait, les chevaux empruntent à l'eau sa force d'élément, l'élan du flux, le mouvement perpétuel et impétueux[100]. Les affinités entre les chevaux et l'eau ne sont pas moins visibles dès lors qu'on assimile la force et l'énergie surnaturelle de leur vol à la force vigoureuse des jaillissements naturels. Il suffit de mentionner Pégase à cet égard: fils de Poséidon, né dans une réserve divine au bord de l'Océan, frappant la terre de son sabot, il fait jaillir les eaux des sources[101]. Lorsque le cheval est l'attribut de divinités aquatiques, il leur est offert en sacrifice. L'*Iliade* fait allusion à de tels sacrifices – mais ce sont uniquement les Troyens qui précipitent des chevaux dans l'eau, sans que leur chair soit consommée[102]– dans un passage où Achille, après avoir tué Lycaon, dit aux autres Troyens: «Tous, à mort ! […] Vous aurez beau immoler [au fleuve Scamandre] force taureaux et jeter tous vivants dans ses tourbillons des chevaux aux sabots massifs: vous n'en périrez pas moins d'une mort cruelle» (*Il.* XXI 132-133). Les vigoureux chevaux d'Hiéron, élevés par Artémis dans l'Ortygie – autre espace merveilleux – jouissent de la protection efficace de Poséidon si, avant toute course en char, leur maître invoque le dieu qui brandit le trident (Pind. *Pyth*. II 14). Pausanias rapporte que «dans les temps anciens, les habitants de l'Argolide sacrifiaient à Poséidon des chevaux harnachés en les précipitant dans la Dine» (Paus. VIII 7. 2). Le nom d'une fête rhodienne, *Hippokathesia*, suppose des chevaux vivants lancés dans les profondeurs de la mer; selon D. Morelli[103], c'était une fête ennéaétéride en l'honneur de Poséidon Hippios, semblable à une coutume d'Illyrie que rapporte Festus: «Pour Neptune en Illyrie on précipitait à la mer des quadriges tous les huit ans»[104]. Il y avait, en effet, de nombreux rites attestés à Rhodes qui consistaient à lancer des attelages entiers de chevaux dans les flots[105].

240-241; L. Malten, *op. cit.* (n. 85), p. 179-255; G. Charrière, «Mythes et réalités sur la plus noble conquête de l'homme et sur son plus perfide ennemi», *RHR* 186 (1974), p. 3-44.

[100] C'est en ces termes que, dans la *Clef des songes*, Artémidore s'essaie à expliquer le lien entre le cheval et la mer (I 56).

[101] Voir *supra*, chap. V. 1. 2, p. 252-254. Pégase non plus n'est pas étranger au symbolisme solaire, comme nous venons de le voir (voir *l. c.*, n. 66). Voir aussi le taureau décrit par Anacréon qui se fraye un chemin parmi les flots en les battant de ses sabots (voir ci-dessus, n. 22).

[102] Griffith 2006: 199 et n. 59 attire l'attention sur ce tabou.

[103] D. Morelli, *I Culti in Rodi* (= *Studi Classici e orientali*, 8), 1959 (cf. Koch-Piettre 2005: 79, n. 17).

[104] Festus, *su.* Hippius. Voir aussi Appien, *Mithridate* 70, au sujet de la précipitation dans les flots d'un attelage entier de chevaux *blancs* en l'honneur de Poséidon Hippios: λευκῶν ἵππων ἅρμα καθεὶς ἐς τὸ πέλαγος. Pour d'autres exemples, voir Glotz 1904: 13-14; Koch-Piettre 2005: n. 58 et 68. Quant aux taureaux qu'on sacrifie en haute mer ou qu'on lance vivants au fond de la mer, voir, par exemple, Eur. *Hél.* 1580-90 (égorgement d'un taureau sur le navire), et Diod. Sic. V 4 (précipitation des taureaux dans la source

Fig. 17

Le cheval de mer aussi fait partie de l'imaginaire grec, surtout pour les déplacements des dieux. À l'époque d'Homère le bateau était appelé «le cheval de la mer» (*Od*. IV 708), validant ainsi l'association cheval-eau-bateau[106]. Les représentations iconographiques ne manquent pas, mentionnons, par exemple, deux lécythes attiques à f. n. attribués au Peintre d'Athéna, datant des environs de 525-475 av. J.-C.[107] représentant Poséidon chevauchant un cheval de mer ailé par-dessus la surface de la mer; de même, un lécythe attique à f. n. attribué au groupe Haimon (500-450 av. J.-C.) qui montre un dieu traversant la mer, sans toucher les flots, sur un cheval de mer ailé[108].

Les liens ne concernent pas seulement le cheval et la mer, ils existent aussi entre l'attelage et le navire, le cocher et le pilote. Dans un article consacré à l'analyse des concordances entre l'attelage et le navire dans l'œuvre d'Eschyle, Alain Moreau propose une série de mots qui montrent combien celles-ci se révèlent dans l'ambivalence du vocabulaire. Rappelons ces données[109]:

> «Δόρυ désigne aussi bien le bois qui sert à construire le navire que le bois qui sert à construire le char[110]; οἴαξ est la barre ou le timon du gouvernail tout entier[111], mais chez Homère les οἴηκες indiquent les anneaux du joug où

---

syracusaine de Cyanè) ou Plut. *Mor*. 163a-d (sur l'ordre de l'oracle prescrit aux fondateurs de Lesbos, ils durent jeter à la mer un taureau vivant pour Poséidon).

[105] A. Maiuri, «Nuovi supplementi al corpus delle iscrizioni rodie», *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente*, 8-9 (1925-1926), p. 313-322 et M. Segre, «Rituale rodii di sacrifici», *PP* 6 (1951), p. 139-153 (ici p. 141) qui renvoient à de multiples rites du même ordre en l'honneur de Poséidon Hippios. Voir à ce sujet Nilsson 1967³: 449 sq.; L. R. Farnell, *The Cults of the Greek States*, New York, 1977, t. IV, p. 95, n. 112; G. Pugliese-Caratelli, «Supplemento epigrafico rodio», *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle missioni italiene in Oriente*, 30-32, n. s. 14-16 (1952-1954): 251 [5], cf. Koch-Piettre 2005: n. 17).

[106] L'assimilation directe de la mer et du cheval est très vieille. D'après Marc-André Wagner, à l'âge de bronze, les connexions du cheval avec l'eau apparaissent dans l'association très fréquente de cet animal et du bateau dans les gravures rupestres, avec des images qui associent chevaux et nefs ou qui représentent des navires munis d'une figure de proue en forme de tête de cheval plus ou moins stylisée (Wagner 2005 : 276). Selon G. Gjessing, dans l'art rupestre de l'âge du bronze, le cheval et le bateau constituent des symboles équivalents et interchangeables de la fécondité aquatique (G. Gjessing, «Hesten i forhistorisk kunst og kultus», *Viking* 7 (1943), p. 5-143 (ici p. 10, cf. Wagner 2005: 276)).

[107] Beazley Arch. no. 305377 (= Nicosia, Musée de Chypre: C732), publié dans J. D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1956, 500.50, respectivement Beazley Arch. no. 390492 (= Munich, Antikensammlungen: J361), publié dans Haspels 1936: 255, pl. 18 (ici, **fig. 17**).

[108] Beazley Arch. no. 10186 (= Berne, Historisches Museum: 12349), publié dans *Antike Welt*, 11 (1980), p. 10, fig. 10.

[109] Moreau 1979: 99-100, n. 7-25.

[110] Respectivement, Hés. *Trav.* 456 et Hom. *Il.* XV 410. Par métonymie δόρυ a fini par signifier «navire» (Esch. *Pers.* 411, *Suppl*. 846, 1007; Soph. *Phil.* 721), mais l'A. signale qu'on ne trouve pas cet emploi métonymique pour le char (cf. Moreau 1979: 99, n. 7).

[111] Plat. *Pol.* 272e, *Alc.* I, 117c; Esch. *Suppl.* 717; Eur. *Hél.* 1578, 1591; *I. T.* 1357.

passent les rênes[112]; ἐλαύνειν signifie "conduire un attelage", mais aussi "faire avancer des trières"[113]; de même εὐθύνειν, c'est diriger des rênes, des chars, mais aussi la nef[114]; τρέχειν qualifie la course des juments d'Eumèle, mais aussi celle de la nef de Pâris[115]. De même θέειν désigne la course d'un cheval ou d'un navire[116]; χαλινός le frein, le mors, mais parfois aussi l'amarre, la drisse, le gouvernail[117]; θραύειν c'est briser un joug, mais aussi des rames[118]; κέλης désigne un cheval de selle, mais aussi un petit vaisseau léger avec un banc de rameurs[119]».

L'*Odyssée* assimile métaphoriquement les navires aux chevaux quand elle nomme les nefs rapides «chevaux de la mer» (IV 708: νηῶν ὠκυπόρων ἐπιβαινέμεν, αἵ θ' ἁλὸς ἵπποι) ou quand elle compare le navire à l'attelage: «De même que devant le char on voit quatre étalons/ S'élancer à travers la plaine en pointant tous ensemble/ Et dévorer l'espace sous les coups de fouet qui claquent:/ Ainsi pointait la proue, et en arrière du sillage/ Roulait avec de gros bouillons la mer retentissante./ La nef courait sans heurt et sans danger; l'épervier même,/ Le plus rapide des oiseaux, ne l'aurait pas suivie» (XIII 81-87). L'*Iliade* aussi rapproche la μῆτις du pilote de celle du cocher: «C'est l'idée qui permet au pilote sur la mer lie de vin de diriger la nef rapide toute secouée de vents. C'est l'idée qui fait que le cocher l'emporte sur d'autres cochers» (XXIII 316-318). Les coursiers d'Héra, en effet, sont prêts à la porter sur la terre et l'onde (*Il.* XIV 308: ἐπὶ τραφερήν τε καὶ ὑγρήν). D'après Eschyle, Prométhée est l'inventeur aussi bien du char que du navire (*Prom.* 462-468). Un lien de plus en plus étroit s'établit entre l'image du cocher et celle du pilote, entre celle du navire et celle de l'attelage, comme le prouvent les images des poètes, à la fois cochers et matelots, chez Aristophane, sous l'influence de l'imagerie pindarique[120],

---

[112] *Il.* XXIV 269.
[113] Respectivement, *Il.* XXIII 334; Hdt. I 59 et Plat. *Rép.* 396a.
[114] Respectivement, Ar. *Ois.* 1738; Isocr. *À Démonicos*, § 32 et Eur. *Cycl.* 15.
[115] Respectivement *Il.* XXIII 393 et Eur. *Hél.* 1117.
[116] Respectivement, Plat. *Crat.* 423a et *Il.* I 483.
[117] Respectivement,*Il.* XIX 393; Esch. *Sept.* 123; Soph. *O. C.* 1067 et Eur. *Alc.* 492, etc., Eur. *I. T.* 1043 (l'amarre), *Cycl.* 461 (la drisse), Opp. *Hal.* I 191 (le gouvernail).
[118] Respectivement, Esch. *Pers.* 196 et 416.
[119] Respectivement, Hdt. VII 86 et VIII 94.
[120] Respectivement, Ar. *Equit.* 541 et s. et *Guêpes*, 1021, 1049 (cf. Moreau 1979: 101). Ajoutons l'image théognidéenne des Muses censées remplacer les coursiers et conduire Crynos au-dessus de la mer: «Tu voyageras, ô Crynos, en Grèce et dans les îles, traverseras la mer poisonneuse et déserte, non point monté sur le dos des coursiers, mais conduit par la grâce auguste des Muses couronnées de violettes» (Thgn. *Éleg.* I 249-250). E. Diehl, *Anthologia Lyrica Graeca*, Leipzig: Teubner, 1953, fasc. II (3) compare cette image à celle des Dioscures, dans le fr. 34. 6 d'Alcée.

sans parler du célèbre cocher/pilote platonicien de l'âme[121]. Le vol et la navigation en haute mer sont comparés aux courses rapides des chevaux divins (apparentés aux vents, comme nous venons de le voir) ou des attelages traînés sur la mer ou sur la terre par de tels coursiers[122]. Les affinités entre les courants d'air et la navigation s'expliquent par une équation dynamique simple: les vents soufflent et poussent l'air dans les voiles des vaisseaux qui, de cette façon, s'avancent au fil des flots. C'est une chaîne causale où l'on retrouve à la fois l'air et l'eau, le souffle et le glissement fluide, le flottement et la navigation, visiblement, l'imaginaire s'est saisi de cette idée de base et l'a développée selon ses principes.

Que tirer de ce foisonnement d'affinités et d'associations que les vents, les oiseaux ou les chevaux mettent en évidence? Il permet une analyse approfondie des phénomènes qui ont lieu dans l'intervalle étroit délimité par l'air et l'eau marine. Les associations entre ces éléments et les entités qui participent à leur métabolisme prouvent leurs réelles affinités. Certes, les rapprochements entre le vol et la navigation/la nage, entre le flottement dans l'air et en haute mer s'appuient toujours sur l'effet de la vitesse du déplacement. Qu'il s'agisse d'une illusion d'optique n'enlève rien au riche potentiel artistique de tels tableaux et des scènes marines proposées autant par les sources textuelles qu'iconographiques: les vents, les oiseaux marins et les chevaux supposent la rencontre de deux images, celle de l'air et celle de l'eau. Les chevauchements entre les mouvements aériens et ceux qui ont lieu à la surface de la mer renvoient aussi aux rapports établis entre le domaine de l'air et celui de la mer à l'intérieur de l'espace liminal qu'ils bordent. Cette assimilation entre les deux espèces d'espace dépasse le cadre stylistique et les allusions à cet espace d'*entre-deux* sont loin d'être simplement accidentelles ou métaphoriques, cette rencontre entre l'air et la mer existe et permet des jeux riches et complexes. Pénétrons maintenant dans ce jeu de miroirs et essayons de voir ce qu'il signifie en profondeur.

Se contenter de constater les associations et les affinités «physicalistes» directes entre les éléments et les domaines aérien et aquatique serait trompeur, en fait, ces ressemblances étonnantes, à l'examen, s'avèrent être tout un système d'oppositions terme à terme au sein de similitudes marquées, ce qui s'explique par les métamorphoses que l'air et la mer sont susceptibles de subir, qui ont généré tout un système de symboles et

---

[121] Plat. *Phèd*. 246 et s., 253c-254e.
[122] *Il.* XXIII 501, Ap. Rhod. *Arg.* IV 1350-52, etc.

correspondances. Afin de mieux en saisir les caractéristiques, nous allons faire un détour qui nous permettra de replacer l'ensemble dans le cadre d'une pensée religieuse beaucoup plus vaste. D'où vient ce riche répertoire grec d'images et de motifs et comment s'est-il fixé dans la pensée archaïque? Vu le goût de la pensée grecque pour le changement, les genèses et les métamorphoses, elle ne pouvait que s'intéresser à la diversité des phénomènes qui se déployaient à la surface des mers, aux combinaisons et aux ruptures entre les éléments aérien et liquide. Leur imbrication étant étroite et consciente, elle se fait sur un autre plan, entre l'image et la réalité, ce qui nous plonge dans les cosmologies grecques puisque, si l'espace liminal *betwixt and between* l'air et la mer arrive à faire partie intégrante de la structure figée du monde, il faut chercher ses racines dans le répertoire des cosmogonies qui montrent qu'au départ ou auparavant, le ciel et la mer étaient un, comme le chantait le divin Orphée[123].

VI. 5. L'intervalle spatial entre l'air et la mer, d'après le modèle cosmologique de l'axialité atlantéenne.

Cette antique dialectique entre conjonction et disjonction de l'air et de la mer s'est exprimée dans les récits mythiques ou dans les cosmogonies archaïques qui postulaient qu'auparavant mer et ciel se touchaient et la liminalité de cet espace repose sur un symbolisme détaché du lieu, propre à la cosmologie grecque[124]. En cherchant l'arrière-plan cosmogonique de cet espace, nous ne nous proposons pas d'examiner tous les fragments protophilosophiques qui posent l'eau et/ou l'air, la Mer et/ou le Ciel comme archétypes du monde, qu'ils soient séparés ou indissolublement mêlés. Notre analyse s'appuiera sur les données mythiques liées à cette véritable figure de l'*entre-deux* que fournit la tradition littéraire archaïque: Atlas, témoin, sinon d'une cosmogonie de départ, du moins du contexte mythique primordial où la Mer et le Ciel se confondaient[125]. Développée assez tôt, dès

---

[123] Ap. Rhod. *Arg*. I 494-499: «Dans le même temps le divin Orphée prit en main sa lyre, et mêlant à ses accords les doux accents de sa voix, il chanta comment la terre, le ciel et la mer, autrefois confondus ensemble, avaient été tirés de cet état funeste de chaos et de discorde…». L'*Hippolyte* d'Euripide se fait l'écho de ce paradoxe spatial issu d'une illusion d'optique, converti en croyance: les femmes du chœur expriment le souhait de se transformer en oiseaux pour parvenir «aux bords où poussent les pommes des Hespérides chanteuses, là où le roi de la sombre mer cesse d'assigner une route aux marins, et fixe le terme auguste du ciel que soutient Atlas !»

[124] Comme dira Plotin, *De la beauté intelligible* V 8. 1, «les arts n'imitent pas directement le visible, mais remontent aux raisons (*logoi*) d'où est issue la nature».

[125] Récemment, F. Mewes mettait de surcroît en évidence les ressemblances entre la version homérique du mythe d'Atlas et le mythe de la Création dans la tradition égyptienne. Voir à cet égard son article, «Atlas und

Homère, la tradition relative à Atlas reflète dans ses grandes lignes la vision du monde issue de l'imaginaire cosmologique propre à la poésie grecque du VIIe au Ve s. av. J.-C., cette poésie intuitive des perceptions naturelles où la peinture du paysage s'étend pourtant au-delà du regard porté sur le paysage proprement dit. Alain Ballabriga montrait bien que «le passage d'une vision de l'univers à l'autre, radicalement différente, ne peut tenir à des évolutions superficielles, à des remodelages qui, dans le cas présent, ne nous font pas sortir de la cosmologie mythique»[126]. Il faut toujours se rappeler que les cosmologies ont tendance à mettre la structure unitaire de l'univers en pièces, peut-être pour la mettre en accord avec les perceptions des sens. Grâce à cet axiome, la «cosmologie» et la géographie mythique homériques, tout en étant «purement mytho-poétiques» (depuis Gaston Bachelard, le rôle ontologique de l'imagination poétique n'est plus à démontrer), mettent en perspective les éléments par rapport à leur origine, leur situation et leurs relations et nous permettent de dégager une structure topographique du monde où s'insèrent, à leur place, les registres spatiaux qui nous occupent, à savoir le registre aérien, le registre marin et l'espace qui les sépare.

D'après les données cosmologiques homériques, ce n'est qu'après l'outrage fait aux dieux par le titan Atlas, que celui-ci a été relégué aux extrémités occidentales de la terre et que Zeus lui a infligé une punition sévère et permanente[127], celle de tenir écartés le ciel et la terre[128], donc de disjoindre ce qui auparavant était en contact. En termes de châtiment, le sort départi à jamais à Atlas respecte les données spatiales propres au régime de déchéance de tout être divin proscrit: isolement absolu aux confins du monde et immobilité totale. En plus, la tâche assignée, celle de soutenir la voûte céleste à l'écart et à l'opposé des abîmes de la mer, s'accorde en quelque sorte avec l'ascendance d'Atlas et son double héritage généalogique, car il est fils du Titan Iapetos et de l'Océanide Clymène[129]. Deux autres frères d'Atlas, Ménoitios et Prométhée, partagent le même sort. Alors que Ménoitios est foudroyé et relégué au fond de l'Érèbe, Prométhée se trouve finalement lié «debout, au milieu d'une colonne» aux confins orientaux du monde. Cette colonne soutient à son tour la

---

Schu: zur Deutung von *Od.* 1, 52-4», *Hermes* 13. 2 (2005), p. 131-138. Voir aussi la comparaison entre l'Atlas grec et l'Oupellouri hourrito-hittite, dans Ballabriga 1986: 87-89.

[126] Ballabriga 1986: 73.

[127] Les sources archaïques ne précisent point la cause du châtiment infligé à Atlas. Seules, les sources plus tardives signalent qu'il a combattu avec les Titans: Serv. *Aen.* IV 247, Eust. *ad Od.* I 52; voire qu'il s'est mis à leur tête: Hyg. *Fab.* 150. Il n'y a aucune mention d'une réconciliation de Zeus et d'Atlas à l'exception de sa participation aux noces de Cadmos et Harmonie en Libye (cf. Nonn. *Dion.* V 88-210; XII 360-362).

[128] *Od.* I 52-54.

[129] Hés. *Th.* 507-534.

voûte céleste et la relie à l'assise de la terre, par conséquent elle se trouve en position symétrique et remplit une fonction homologue aux piliers sur lesquels veille Atlas[130].

Les traditions archaïques ne s'accordent pas sur la façon dont Atlas accomplit sa mission, ni sur le modèle du support exercé sur l'assise ouranienne, ni sur le lieu où se tient Atlas. Alors que dans l'*Odyssée*, le Titan veille sur les piliers géants qui, eux, «séparent le ciel de la terre»[131], d'autres sources rendent beaucoup plus accablant le labeur attribué à Atlas, car il doit «soutenir le vaste Ciel, debout, de sa tête et de ses bras infatigables»[132] ou de ses épaules[133]. Pareillement dans la tradition iconographique: sur la coupe laconienne du Peintre d'Arcésilas du Vatican, Atlas supporte le firmament sur ses épaules[134]. La construction d'ensemble n'est pas véritablement axiale dans la mesure où Atlas (bossu?) est penché vers Prométhée et la voûte céleste s'appuie sur la colonne à laquelle est lié son frère. Sur un cratère attique à volutes à f. r. de Kléophrades, datable des premières années du Ve s. av J.-C., Atlas est représenté soutenant le monde: debout, il soutient de sa tête le firmament, dans le jardin des Hespérides, à la droite d'un arbre dont la présence renforce l'effet visuel de la verticalité[135]. Alors que l'*Odyssée*, dans un vers d'ailleurs ambigu, propose comme modèle le support de deux colonnes, «de part et d'autre» (ἀμφὶς) de la voûte céleste, Euripide nous montre Atlas «les bras levés contre le milieu de la voûte céleste»[136] et Eschyle parle de «la colonne qui sépare le ciel et la terre», colonne unique qui

---

[130] Dans le matériau céramique, cette homologie est attestée par la coupe laconienne du Peintre d'Arcésilas du Vatican (no. 16592) qui provient de Cerveteri et date des environs du milieu du VIe s. av. J.-C. (= *LIMC su.* Atlas, no. 1): à droite, donc du côté de l'Orient, est figuré Prométhée, enchaîné à une colonne; à gauche, du côté de l'Occident et face à Prométhée se trouve son frère Atlas qui supporte le firmament sur ses épaules. De plus, la voûte céleste qu'il soutient s'appuie sur la colonne où est supplicié Prométhée. Enfin, l'ensemble de la scène repose sur une colonne plus grande et le tout symbolise «la fermeté architecturale de l'univers» (cf. Diez de Velasco 2000: 205).

[131] *Od.* I 53-54: ἔχει δέ τε κίονας αὐτὸς/ μακράς, αἳ γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσιν.

[132] Hés. *Th.* 517-520: Ἄτλας δ' οὐρανὸν εὐρὺν ἔχει κρατερῆς ὑπ' ἀνάγκης,/ πείρασιν ἐν γαίης πρόπαρ Ἑσπερίδων λιγυφώνων/ ἑστηώς, κεφαλῇ τε καὶ ἀκαμάτῃσι χέρεσσι:/ ταύτην γάρ οἱ μοῖραν ἐδάσσατο μητίετα Ζεύς, où le vers 519, décrivant la position d'Atlas, est repris en *Th.* 748. Euripide, *HF* 403, signale aussi les bras levés d'Atlas comme support du ciel.

[133] Esch. *Prom.* 350; Eur. *Ion* 1-2.

[134] *LIMC su.* Atlas, no. 1.Voir ci-dessus, n. 130.

[135] *LIMC su.* Atlas, no. 8. La composition figurée sur ce cratère s'inscrit peut-être dans la veine imagière du groupe sculptural du trésor des Épidamniens à Olympie, d'après la description de Pausanias (VI 19. 8 et V 17. 2).

[136] Eur. *HF* 404. Dans la peinture de vases, on rencontre ce modèle sur les exemplaires apuliens, par exemple sur le cratère à volutes du Peintre de Darius, daté entre 340 et 320 av. (= *LIMC su.* Atlas, no. 12), où Atlas figure au milieu, dans la partie supérieure de la composition, soutenant le firmament; au plan inférieur, formant un axe avec Atlas, est figuré l'arbre du jardin des Hespérides. Bien que cet effet de superposition et la position centrale visent à renforcer l'effet de verticalité, celui-ci est moindre dans la mesure où Atlas est

fonctionne comme axe cosmique[137]. Les deux modèles coexistent dans le répertoire iconographique associé à la figure d'Atlas. En fait, les deux modèles sont des expressions spatiales complémentaires, de fonction identique, qui indiquent le soutien cosmique général[138]. Enfin, alors que Phérécyde d'Athènes place Atlas dans le jardin des Hespérides où se retrouvera Héraclès et qu'Eschyle le montre «courbé vers les portes du couchant»[139], alors aux confins occidentaux et sur le plan horizontal des terres et de mers, la *Théogonie* hésiodique le situe devant la demeure de Styx[140], quelque part aux confins de la mer, dans un endroit caché tout au fond de la terre, aussi loin dans les profondeurs cosmiques que le ciel se trouve de la terre[141] tandis que l'*Héraclès* d'Euripide le place tout à la fois au couchant, dans les profondeurs marines salées et au milieu de la voûte céleste qu'il peut soutenir en son centre tout en se trouvant à la périphérie du monde[142].

Si les versions archaïques ne s'accordent pas sur ces quelques points, c'est à cause de l'ambivalence fondamentale de la figure d'*entre-deux* d'Atlas et de la disjonction et la conjonction, voire la «coïncidence des opposés», entre le haut et le bas, le couchant et le levant. Au contraire, et en vertu même du repérage ambigu, du caractère ubiquitaire et multidimensionnel du centre atlantéen, qui ne se réduisent guère à «d'énigmatiques jeux d'espace»[143], nul de ces récits ne sous-estime sa valeur cosmologique: il ressort manifestement que le πόνος d'Atlas remplit de véritables fonctions cosmiques. Dans le code des récits archaïques, sa relégation aux confins du monde, sa solitude, son immobilité ne sont que des figures «spatialisées» de son absorption dans une méditation «sur les profondeurs de la mer et les choses du ciel», comme dira Pausanias[144]. Mis à l'écart et isolé du flux des choses et des événements du monde, Atlas «veille à lui tout seul» (*Od.* I 53) à l'ordre, l'équilibre et la stabilité du monde entier:

---

suspendu en l'air sans contact avec l'assise terrestre. Il en va de même pour une amphore apulienne du même peintre ou d'un artiste très proche de son style (= *LIMC su.* Atlas, no. 19, voir ci-dessous, n. 145).

[137] Esch. *Prom.* 349-350.

[138] Ballabriga 1986: 84-87; Jaillard 2007: 36, n. 88.

[139] Phéréc. *FGrH* 3 F 17 (= schol. Ap. Rhod. *Arg.* 1396); Esch. *Prom.* 348.

[140] Hés. *Th.* 720-725.

[141] Hés. *Th.* 746-757, 778-781; *Il.* VIII 1316; Ballabriga 1986: 77.

[142] Eur. *HF* 394-406. Ballabriga 1986: 83-84.

[143] Ballabriga 1986: 84.

[144] Paus. IX 20. 3.

i) Atlas délimite et maintient distincts le ciel et la terre, le monde des dieux et le monde des humains[145]. La relation entre les antipodes est dialectique, car c'est ainsi que fonctionne la logique archaïque des oppositions. Atlas soutient le firmament et, conjointement, le tient à l'écart de la terre, maintenant ainsi le monde en ordre, car chaque partie occupe sa juste place dans un équilibre parfait obtenu grâce aux rapports géométriques de parallélisme, d'équidistance et de symétrie;

ii) les pieds figés dans les abîmes tartariens, tout à la fois terrestres et marins, ou dans le fond de la mer dont il «connaît les moindres profondeurs»[146], il en fait l'assise stable et immuable de l'univers, symétrique de l'assise ouranienne; c'est là, dans les profondeurs de la mer, que reposent «côte à côte» les «sources et les limites de toutes choses» - de la Terre, du Tartare, de la Mer et du Ciel[147] - ou les «racines du monde»[148];

iii) il assure la stabilité[149] et y est lié par nature et par fonction: son état de veille, son attitude figée, voire l'essence tellurique des colonnes ou des piliers géants séparant le ciel et la terre garantissent la solidité et l'immuabilité du monde;

iv) délimitant le haut du bas du monde, il relie en même temps les deux assises, supérieure et inférieure, et les paliers correspondants[150]. De plus, cet espace suppose une conception du monde où s'affrontent des forces cosmiques.

---

[145] Sur une amphore apulienne datant des environs de 340-320 av. (= *LIMC su.* Atlas, no. 19), la composition est divisée en deux bandes indépendantes séparées par des palmettes: dans la partie supérieure, Atlas est assis sur un trône, dans le monde des dieux, du moins en leur compagnie (Hermès, Héraclès, Séléné, peut-être Maïa) tandis que le registre inférieur est réservé à la figuration du jardin des Hespérides. Le même partage est figuré sur le cratère apulien à volutes du Peintre de Darius (= *LIMC su.* Atlas, no. 12, voir ci-dessus, n. 136). Selon Diez de Velasco 2000: 209, «il ne s'agit pas d'un schéma de composition fortuit, mais plutôt du choix du peintre de Darius d'organiser la composition de ces vases monumentaux par plans», où le monde des dieux est figuré dans la partie supérieure et celui des hommes dans la partie inférieure. On remarque toutefois que, sur les vases apuliens concernés, le monde divin n'est pas opposé à celui des mortels, mais à la réserve «divine» des Hespérides, située aux confins occidentaux du monde.

[146] *Od.* I 52-53, vers cités par Paus. IX 20. 3.

[147] Hés. *Th.* 736-739 (ἑξείης πάντων πηγαὶ καὶ πείρατα, v. 738). Dans la *Théogonie*, la conjonction verticale des étages du monde est doublée de la conjonction horizontale entre l'Est et l'Ouest, exprimée par l'émergence, à tour de rôle, de la Nuit et du Jour (cf. v. 746-757).

[148] Esch. *Prom.* 429; Eur. fr. 839. 11 (Kannicht).

[149] Les verbes exprimant l'action d'Atlas, ἵστημι (Hés. *Th.* 519 et 747; Esch. *Prom.* 349), ἔχω (Eur. *Hipp.* 747), ἀνέχω (Paus. V 11. 5; schol. Esch. *Prom*. 428b), κατέχω (Eur. *HF* 406) présentent une certaine cohérence sémantique et renvoie tous à l'idée de stabilité: il s'agit de tenir, dresser, lever, placer, de manière à fixer, à immobiliser, à retenir (cf. Jaillard 2007: 37).

[150] Ce n'est pas par hasard alors que les filles d'Atlas, les Pléiades, doivent aussi franchir les passes menant des profondeurs de la mer vers le ciel et de tracer les sept *poroi*, les chemins qui font communiquer l'espace des hommes et celui des dieux. Ces πόροι sont tracés tout au bout de l'horizon marin, là où la voûte du ciel paraît reposer sur la surface des eaux. Voir à ce sujet Detienne & Vernant 1974: 143-145. D'autres membres de la famille atlantéenne deviennent donc des intermédiaires entre les étages du monde, chacun à sa manière: Hermès, Calypso, les Hespérides, Maïa. Voir *supra*, chap. II. 2. 3. 2, p. 117-119.

Dans ce schéma du monde configuré d'après le modèle axial atlantéen, l'intervalle spatial compris entre la couche inférieure du registre aérien et la couche superficielle du registre marin occupe sa place juste au milieu: par sa position médiane et équidistante par rapport aux assises stables de l'univers, c'est-à-dire céleste et sous-marine, cette bande exigüe constitue le maillon central, le méso-cosme en quelque sorte. C'est précisément là que les moitiés supérieure et inférieure du monde entrent en contact, comme le ciel et la mer jadis, et qu'air et mer se séparent l'un de l'autre, en se maintenant distincts comme il convient à des réalités désormais hétérogènes. La somme de ces rapports logiques de dualité se résout dans l'équation physique qu'implique la dynamique qui règne dans cet intervalle, où l'air et la mer tantôt s'affrontent, tantôt s'assimilent l'un à l'autre. Dans la suite enchaînée des étages du monde, l'intervalle aéro-aquatique sépare et relie à la fois deux espaces divins, le ciel (l'éther et l'air) et l'abîme marin, figures de l'espace à jamais insondable. On verra dans ce qui suit qu'en plan «horizontal», la voie aéro-aquatique mène vers les réserves divines et les espaces inaccessibles installés aux confins de la terre, sur le bord de l'Océan et au-delà, autres structures spatiales de l'autre monde. Ces deux types de l'au-delà, différents d'un point de vue géographique, sont analogues au plan ontologique, car ils sont d'essence divine.

VI. 6. L'espace liminal *betwixt and between* l'air et la mer: un espace chargé de connotations religieuses.

Il est temps de revenir à ce qu'implique, sur le plan religieux, la présence sous de multiples formes de ce véritable espace aéro-aquatique de l'*entre-deux*, dans ses données physiques aussi bien que cosmologiques. À partir des exemples qui montraient Hermès et Aphrodite flottant dans l'air, dans un équilibre parfait, au ras des flots, nous avons essayé de recueillir les données qui attestent le caractère liminal de l'espace qui se dessine entre la couche inférieure du domaine aérien et la couche superficielle de la mer. Les données physiques relatives aux rapports polysémiques entre les deux éléments, l'air et l'eau, issus de l'action dynamique exercée sur eux par les vents, ont mis en évidence de nombreux renversements qui s'opèrent à l'entrée en contact des deux couches superposées et autant d'exemples d'ambivalence. Siège des pulsations de la vie, de la diversité et de l'instabilité des formes, cet espace liminal n'est pas pour autant oublié dans les «systèmes» cosmologiques dont l'aspect est pourtant si rigide. Les données cosmologiques fournies par le modèle atlantéen de configuration axiale du monde ont mis, de surcroît, en valeur le

caractère névralgique de cette zone centrale, de milieu, qui sépare le firmament et la terre. Elle ne constitue pas, assurément, un endroit quelconque. Il suffit de penser aux interventions des dieux-vents dans ce paysage pour saisir qu'ils mettent en scène la grande machine de l'univers, la puissance de ses phénomènes, tout en dévoilant un peu de sa physionomie, de sa vie secrète.

En somme, l'espace liminal figuré entre l'air et la surface de la mer laisse voir un spectacle phénoménal empli de disjonctions, de symétries, de parallélismes et de conjonctions. Les vents, comme les oiseaux, les chevaux et les dieux qui agissent à travers cette bande spatiale étroite agissent comme principes de l'interaction entre les deux couches et surtout de la médiation: ils forcent et pressent pour que les phénomènes opposés se mélangent. Plus que d'un phénomène physique, il s'agit d'un processus logique puisque, au-delà de la forme physique ou «physicaliste» que ce mélange revêt, il exprime une forme logique de structuration spatiale. Ce n'est pas par hasard que cette ligne qui sépare l'air de la mer est réduite, figure quantitative et qualitative à la fois de l'espace indéfini, illimité, c'est, en fait, un *seuil*, à la fois une barrière qui sépare et un pont qui unit. En vertu de sa position médiane et de sa nature changeante, le domaine aérien joue un double rôle: c'est un espace-tampon entre le monde des dieux et le monde terrestre, qui les met en valeur en tant que termes opposés, mais qui permet aussi leur interaction mutuelle. Le principe du mélange - ὁμοίωσις - est à l'œuvre. C'est par son interaction avec l'eau (et la surface de la mer) que le second rôle que le domaine aérien joue dans le schéma du monde est rendu manifeste, car cette interaction même donne au monde aérien le rôle de médiateur avec le monde d'en bas. L'espace de l'*entre-deux*, dont l'une des expressions était même le mélange et l'opposition séminale entre les éléments correspondants, l'air et l'eau, témoigne au plus haut degré de la forte et nécessaire orientation de chaque plan spatial vers son opposé. Adolf Prier formulait en une expression saisissante ce principe logique de la pensée physique et cosmologique grecque de l'époque archaïque, par excellence dialectique, où, en interaction grâce à un médiateur d'essence divine, chaque pôle (ou antipode) garde toujours une portion de son identité et, en même temps, se tourne vers l'autre, en devient inséparable, l'un identique à l'autre:

> «There is a strong and necessary orientation of each realm towards its opposite – an orientation that should be considered not so much in terms of an authoritative Platonic or Christian hierarchy but more in terms of a third

> 'space' of mixture, interaction and experience in which the opposing phenomena react and experience a world in identical ways»[151]. Et, par la suite, «It is the third element that has, in effect, made more clear the nature of the opposition by creating a common area in which the two opposing members become dual and therefore identical»[152].

L'idée qu'un glissement est toujours susceptible de s'opérer, et qu'en tout cas il existe des «ponts» qui permettent de trouver à l'intérieur d'un règne l'homologue d'un autre règne, apparaît ainsi comme une des caractéristiques fondamentales de la pensée pré-scientifique. Plus qu'une ressemblance ou une similitude, il s'agit d'un véritable pouvoir d'assimilation et d'attraction mutuelle. La «perméabilité» des objets de la nature semble d'ailleurs accréditée par le nombre des mythes antiques qui mettent en scène de tels passages.

Il ne suffit pas de penser l'espace d'*entre-deux* situé *betwixt and between* l'air et la mer en simples termes esthétiques; à titre d'espace merveille, il est empreint d'une sacralité bien précise: il participe tout entier de l'ambivalence, mais quand les dieux s'y manifestent, ils investissent religieusement l'espace par leur présence et par leurs actions; tout y est touché par les épiphanies divines, belles ou terribles. Toutes les descriptions des scènes marines, autant dans la tradition littéraire que dans l'iconograpie grecque, montrent que le paysage bordé par l'air et la mer fourmille de présences qui en font un lieu chargé de densité religieuse. En vertu même de sa liminalité, cet espace n'en pourrait revêtir qu'un surcroît de sacralité. Espace déployé le long de la dernière strate du domaine aérien, il fait encore partie du monde réservé aux dieux et ouvrent des voies qui leur sont réservées, où ils circulent d'un endroit à un autre à l'intérieur de leur monde. Hermès et Aphrodite se frayent un chemin à l'intérieur de ce couloir aérien, l'un pour se rendre chez une autre déesse, Calypso, vers une réserve divine qui, de plus, jouit du statut de nombril de la terre; l'autre se rend chez elle, vers son autel odorant de l'île de Chypre, sa résidence sur la terre. Espace d'*entre-deux* situé à la frontière du monde terrestre, il ouvre aux dieux des voies d'accès vers le monde des mortels et, intervalle entre air et mer, il est le relais spatial nécessaire à la communication entre les deux mondes. Vu que les voies maritimes sont parsemées de dangers, c'est précisément dans cet espace exigu que les dieux font leur apparition, suspendus dans l'air au-dessus de la mer, pour intervenir aux côtés des navigateurs qui réclament leur secours. Vu le grand nombre de telles épiphanies divines

---

[151] Prier 1976: 30.
[152] *Id.*, p. 34.

aériennes et la complexité de leurs représentations littéraires et figurées, j'ai choisi de traiter en détail ce problème, en m'appuyant sur un échantillon représentatif, dans un appendice joint à ce chapitre[153]. Ici, on se contentera de souligner que l'intervalle spatial compris entre l'air et la mer est un véritable milieu pour les épiphanies divines, saisissantes à plus d'un titre: d'une part, ses données physiques s'accordent pleinement avec les mises en scène des scénarios épiphaniques: la transparence de l'air, la translucidité de l'eau, les effets de l'irrisation vont de pair avec l'éclat, la brillance, l'allure voilée et nimbée des dieux. L'air et la surface de la mer participent de pôles apparemment contradictoires: le visible et l'invisible, le réel et le sur-réel, le proche et l'inacessible. Pour cette raison, l'espace liminal qui se dessine entre eux renvoie à une dialectique de la potentialité et de l'actualité, du manifesté et du non-manifesté, du vu et de l'à voir. Et pourtant, le statut liminal de l'espace d'*entre-deux* fait le pont entre les deux. Au moyen du vol dans l'air au-dessus des flots, les dieux sont prêts à arriver près des marins et de leurs vaisseaux, à leur porter secours aux endroits et aux moments les plus critiques de leurs traversées marines. Pour ce faire, les dieux apaisent la fureur des éléments, calment les vents ou envoient des brises favorables, orientent les marins, les aident à retrouver leur chemin ou les repères fondamentaux, les aident à reprendre le contrôle du gouvernail, les guident, les conduisent dans des ports sûrs.

Quand les dieux n'interviennent pas *en personne* au-dessus de la mer, des messagers les remplacent et, par leur présence active, chargent à leur tour l'endroit de densité religieuse. On assiste, en effet, à une haute concentration de figures divines intermédiaires. Grâce à des oiseaux, les dieux envoient des présages. On dit, par exemple, de la corneille de mer, que si, à la vue d'un vaisseau, elle plonge dans le milieu de l'eau, elle annonce un grand danger, une tempête[154]. Au contraire, si elle passe par-dessus le

---

[153] Voir l'***Appendice* X**: Entre l'air et la surface de la mer- espace des épiphanies divines.

[154] *Cyranides*, III (Oiseaux), II Περὶ αἰθυίας (Ruelle, t. II, Paris: 1898, p. 86, cf. Detienne & Vernant 1974: 206, n. 11). Ces mêmes auteurs rappellent une brève notice d'Hésychius (no. 2748 Latte) – simple ajout à la description que donne Pausanias (I 5. 3) du promontoire mégarien qui abrite, à la fois, poste de guet d'Athéna *aíthuia* et le tombeau du roi athénien Pandion – qui montre le rapport entre la déesse et le héros, racontant comment, quand les Métionides avaient chassé Pandion et expulsé ses enfants de l'Attique, Athéna avait pris la forme de l'αίθυια pour transporter le roi déchu jusqu'à Mégare, en le cachant sous ses ailes. Detienne-Vernant 1974: 204 y voient les traces d'un mythe royal. Apollonios de Rhodes fournit un exemple similaire dans le contexte du rapprochement des Argonautes de l'île d'Arès: «Le vent étant tombé pendant la nuit, les Argonautes voguèrent à l'aide des rames, et se trouvèrent en plein jour vis-a-vis de l'île d'Arès. Tout à coup ils aperçurent un des oiseaux dont elle était infectée, qui fendait les airs et volait vers eux. Lorsqu'il fut au-dessus du vaisseau, il battit des ailes, et en fit partir une plume meurtrière qui vint percer l'épaule gauche du brave Oïlée. Le héros pressé par la douleur, laisse échapper la rame de ses mains, et chacun est saisi

navire et continue son vol ou se perche sur un rocher, c'est signe de navigation heureuse. D'autres oiseaux aquatiques sont aussi impliqués dans l'économie de signes divins. On raconte, par exemple, qu'une des nombreuses chouettes qui avaient installé leurs nids à Athènes, ou messager ou épiphanie de la déesse tutélaire de la cité, était venue stimuler l'ardeur des Athéniens en leur manifestant son appui quand se jouait leur salut. Selon une allusion d'Aristophane, dans les *Guêpes* (1085-1086), les Grecs l'emportèrent à Salamine parce qu'une chouette avait traversé la flotte athénienne avant le combat[155].

La lecture de ces signes se fait en termes d'espace: d'une part, le plongeon correspond à une conjonction entre le ciel («lieu-source» du présage), l'eau (le milieu spatial d'expression) et les profondeurs marines (expression spatiale de l'autre monde qui s'ouvre par la précipitation dans les flots et par le dépassement de la ligne superficielle de la mer qui sépare le monde d'ici-bas de l'au-delà); de l'autre, le relais qu'assurent les oiseaux entre l'eau et la terre indique une traversée régulière d'un point terrestre à un autre de même nature, à travers l'étendue marine. Si la première figure spatiale, le plongeon, joue sur les connotations du binôme polysémique en haut/en bas, la deuxième tire tout le profit de l'analogie, dont l'expression spatiale élémentaire est la trajectoire parabolique (comme nous venons de le voir dans le cas des courses aériennes des dieux). Souvent, surtout pour les mauvais présages qui impliquent toujours une intervention en force ou en régime d'urgence, les oiseaux se rapprochent davantage des navigateurs concernés: ils ne se contentent plus de plonger ou de poursuivre leur vol, mais viennent plus près des marins ou s'asseyent sur leur navire. Au cœur de la tempête déchaînée contre Ulysse par la fureur de Poséidon aux environs de la terre des Phéaciens, Ino-Leucothéa, «prenant l'aspect d'une mouette, sortit de l'onde et se posa sur le radeau» (*Od*. V 337-338) et donna au héros l'instrument divin qui lui sauva la vie. Ici, la déesse n'envoie pas d'oiseau, mais en prend la forme et se déplace comme lui, tout en se comportant comme une déesse. On perçoit à peine la différence entre métamorphose en oiseau et similitude, comme toujours dans les cas des épiphanies divines chez Homère. Nous y reviendrons plus précisément dans un

---

d'épouvante à la vue du trait emplumé. Eribotès, qui était assis près d'Oïlée, le retira doucement et banda la plaie avec l'écharpe qui soutenait son épée. Bientôt on vit paraître de loin un autre oiseau. Clytius, qui venait de bander son arc, lui décoche une flèche et l'atteint. L'oiseau tombe en tournoyant près du vaisseau. Amphidamas, fils d'Aléus, prit alors la parole: «Nous voilà, dit-il, près de l'île de Arès. Vous n'en pouvez douter en voyant ces oiseaux» (*Arg*. II 1030-1050).

[155] Voir aussi Plut. *Vie Thémist.* XII 1. À rapprocher de Diod. Sic. XX 11. 3. Voir encore Thompson D'Arcy 1966: 78.

autre appendice à ce chapitre[156]. Hormis le motif de l'oiseau, récurrent d'ailleurs dans les scènes d'épiphanies homériques, retenons ici que le rhapsode a choisi, comme lieu de manifestation de la déesse marine, membre de la communauté des Néréides et résidente des abîmes marines, l'espace contigu autant à la ligne de faîte de la mer qu'à la couche aérienne, espace très familier à la mouette. Dans les *Argonautiques orphiques*, précisément *là et alors* que les navigateurs arrivent en face des Rochers Cyanés, Athéna leur dépêche un oiseau, un ἐρωδιός[157], qui vient se percher au sommet du mât pour leur montrer comment échapper à leur prise: il montre aux Argonautes sur quelle route s'engager, comment franchir le passage, comment s'élancer précisément à l'instant où les deux rochers se séparent. Ici, l'oiseau est autant présage efficace que véritable pilote. Dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, on assiste à une scène analogue, à la différence que ce sont les Argonautes eux-mêmes qui lâchent une colombe devant eux pour dessiner leur route parmi les Rochers errants (II 317-343). Cependant, c'est le devin Phinée qui leur dit comment interpréter les signes: «Si [la colombe] traverse heureusement, faites force de rames, sans différer un instant. […] Si la colombe périt au milieu du détroit, retournez en arrière. Céder aux dieux, c'est le parti le plus sage» (II 328-336). Dans ces deux derniers exemples, on lit en filigrane l'homologie entre oiseau et bateau, une constante de la pensée analogique grecque et, à l'arrière-plan, on voit une technique ancienne de navigation, attestée autant en Grèce qu'en Mésopotamie ou dans le monde scandinave: à une époque où le compas est inconnu, le lâcher des oiseaux est un instrument usuel de navigation parce que, une fois lancés, ils indiquent la direction de la terre[158], ce qui rappelle, de surcroît, les mythes autour du thème du déluge, bien attesté dans plusieurs traditions.

À défaut d'oiseaux, il y a des signes lumineux. Alors que les Argonautes sont désorientés, «*une flamme céleste* parut tout à coup du côté vers lequel [leur navire] devait se diriger pour arriver à l'embouchure du Danube. Chacun fut frappé du prodige. On poussa des cris de joie et on résolut de suivre le chemin qu'Argus venait d'indiquer.[…] Au lieu de doubler le promontoire Carambis, ils prirent au large et voguèrent jusqu'aux rivages du

---

[156] Voir l'***Appendice* XI**: Le voile d'Ino-Leucothéa.

[157] *Orph. Arg.* v. 695 et s. C'est un oiseau familier à Athéna: au chant X de l'*Iliade*, c'est un ἐρωδιός qu'Athéna dépêche sur la droite de Diomède et Ulysse pour leur signifier son aide, au début de leur attaque nocturne des lignes troyennes (v. 272-276). Les deux héros comprennent aussitôt le signe et invoquent Athéna.

[158] Cf. Pline *HN* VI 22. 83; Charon de Lampsaque, *FGrH* 262 F 3; Asclépiade de Tragilos, *FGrH* 12 F 2b; Schol. Ap. Rhod. *Arg.* II 328a, etc. (cf. Detienne & Vernant 1974: 210, n. 32 et n. 31 pour des références bibliographiques relatives à ce sujet).

Danube, poussés par le vent et guidés par cette *clarté qui brillait* toujours devant eux» (Apoll. Rhod. *Arg*. IV 294-297). Leurs réactions sont celles qu'on manifeste devant toute apparition épiphanique, il en va de même pour le symbole de la lumière qui est inséparable de toute manifestation divine, ainsi qu'on le voit particulièrement dans le cas des Dioscures dont les apparitions prennent souvent la forme métonymique de deux étoiles.

S'il n'y a pas de signes lumineux, les dieux trouvent toujours un objet pour se manifester aux mortels, parmi leurs accessoires les plus spécifiques. Par exemple, la scène odysséenne de l'intervention d'Ino-Leucothéa illustre ce choix où un accessoire divin peut prendre la place de l'action proprement dite exercée par son possesseur: Leucothéa ne se présente pas pour escorter Ulysse vers le rivage, parmi les vagues de la mer démontée. Elle ne le conduit ni en personne ni métamorphosée en mouette ni sembable à l'oiseau, mais transfère sa puissance divine à son voile. Celui-ci devient alors l'agent du passage, le véhicule du transport d'Ulysse à travers l'espace qui le sépare en même temps qu'il le relie à la terre ferme. Il ne s'agit pas d'un simple talisman, mais d'un objet divin à part entière et, de plus, d'une figure parfaite de l'*entre-deux* ambivalent aéro-aquatique.

Le répertoire des signes envoyés à leur place par les dieux dans les interventions divines qui s'opèrent dans l'espace aéro-aquatique peut varier. Leur variété se nourrit même de la polysémie à laquelle prête l'ambivalence de l'espace. Tous ces signes acquièrent les qualités de l'espace dont ils font partie et participent de la puissance divine, impersonnelle, qu'ils signifient ou qu'ils représentent, ils servent tous au passage, au transit, aux traversées de toute espèce et les dieux s'en servent pour donner un maximum d'efficacité et d'expressivité à leurs mouvements et actions.

L'assistance divine ne vient pas seulement d'en haut, par la voie de l'air, mais aussi des profondeurs marines. En témoigne le discours d'Héra, dans les *Argonautiques* (Ap. Rhod. IV 818-832), qui, en protectrice des Argonautes, demande à plusieurs dieux d'unir leurs forces pour assurer un heureux retour aux marins sur les chemins de la mer: sur son ordre, Héphaïstos doit ralentir de feu de ses fourneaux, Éole doit enchaîner tous les vents à l'exception du zéphyr et conduire les marins vers les rivages des Phéaciens, Thétis et ses sœurs, les Néréides résidentes de l'abîme marin, ont pour mission de diriger le vaisseau dans le passage redouté entre Scylla et Charybde. En effet, l'une des fonctions de la communauté des Néréides, comme des dauphins – autres résidents divins de l'abîme marin et véritables figures intermédiaires à leur tour – est liée étroitement aux opérations de sauvetage des marins. Leur domaine d'action est constitué précisément par la ligne de la

surface de la mer: ils viennent des profondeurs et émergent à la surface pour guider les vaisseaux et transporter les marins vers leur destination ou, au contraire et selon des lois divines qui se jouent en profondeur, comme on le verra dans le chapitre suivant, ils peuvent les laisser errer ou les transporter au fond de la mer pour y rester en tant que dieux (le cas de Glaucos) ou retourner à la surface et à la vie (le cas de Thésée). Leurs fonctions de médiateurs s'appuient sur leur nature de figures divines aéro-aquatiques, car autant les Néréides que les dauphins affectionnent les deux espaces, nagent et volent à l'aise au-dessus de la surface de la mer. Leurs rôles dépassent pourtant celui du jeu, apparemment simple, des éléments aérien et aquatique. Au long de l'espace délimité entre l'air et la mer, les Néréides se déplacent et transportent le corps d'Achille vers l'île Leuké, tout comme Hypnos et Thanatos transportent le corps de Sarpédon en Lycie ou Éos celui de son fils, Memnon, ainsi que nous venons de le voir[159]. Ces transports vers des espaces d'*ailleurs* confirment le caractère d'*entre-deux* de cet espace et rejoignent l'interprétation qu'on a jusqu'ici ébauchée: espace liminal entre l'air et la mer, le ciel et la terre, le monde des dieux et le monde des mortels, il l'est aussi entre le monde des êtres vivants et l'au-delà, la vie et la mort, le statut de mortel et celui d'un être héroïsé et immortalisé. Il opère en plan «horizontal», comme chemin qui ouvre la route et permet le passage, en vol au ras des flots, vers l'*ailleurs* ou l'autre monde situés aux confins de la terre, ou aussi bien en plan «vertical» parce que, une fois franchie, vers le bas, la frontière supérieure de la mer, on passe dans un autre monde, qualitativement et ontologiquement différent et qui, de plus, se constitue en ouverture vers l'au-delà. Ne plus voler au-dessus de la mer ou au ras de ses flots, dépasser la ligne de sa surface équivalent au plongeon dans les flots, lequel, pour la majorité des mortels, signifie la mort, tandis que pour d'autres, «élus» ou êtres exceptionnels, il est censé fournir une voie de passage vers un autre statut, héroïque ou divin, ce qui exige plus que jamais une assistance divine.

---

[159] Voir *supra*, chap. V. 2. 1, p. 295-296. Chez les Orphiques, du moins d'après le témoignage d'Aristote (*De an.* 410b = *Orph*. fr. 27 Kern), la mission de transporter les âmes vers l'au-delà revient aux vents.

Chapitre VII
L'abîme marin

La ligne de faîte de la mer a sa propre identité spatiale, très bien définie par rapport à la couche aérienne située au-dessus d'elle et, ainsi, à la région supérieure du monde. Elle est aussi bien définie dans un schéma général du κόσμος grec, où on la voit située exactement au milieu entre l'assise céleste et l'assise terrestre. En témoigne un passage tiré de la *Théogonie* hésiodique:

ἐννέα γὰρ νύκτας τε καὶ ἤματα χάλκεος ἄκμων οὐρανόθεν κατιών, δεκάτῃ κ' ἐς γαῖαν ἵκοιτο [ἶσον δ' αὖτ' ἀπὸ γῆς ἐς τάρταρον ἠερόεντα:] ἐννέα δ' αὖ νύκτας τε καὶ ἤματα χάλκεος ἄκμων ἐκ γαίης κατιών, δεκάτῃ κ' ἐς τάρταρον ἵκοι. τὸν πέρι χάλκεον ἕρκος ἐλήλαται: ἀμφὶ δέ μιν νὺξ τριστοιχὶ κέχυται περὶ δειρήν: αὐτὰρ ὕπερθε γῆς ῥίζαι πεφύασι καὶ ἀτρυγέτοιο θαλάσσης.	«Il faudrait en effet neuf nuits et neuf jours à une enclume de bronze descendant du ciel pour arriver, la dixième nuit, à la terre; et il y a encore une distance égale de la Terre au Tartare brumeux. Il faudrait derechef neuf nuits et neuf jours à l'enclume de bronze descendant de la terre pour arriver, la dixième nuit, au Tartare. Autour de ce dernier court une enceinte de bronze; des deux côtés, la nuit, en triple couche répandue, en enserre le goulot; et tout en haut poussent les racines de la terre et de la mer stérile» (v. 722-728).

Il est courant pour la pensée grecque archaïque, surtout quand un poète essaye d'imaginer et de représenter des espaces insondables, de mesurer la distance par le temps de parcours d'un élément doué d'un mouvement rapide, dans ce cas la chute d'un corps lourd d'origine ouranienne (ἄκμων)[1]. Les «neuf jours» et les «neuf nuits» doivent être compris en valeur absolue et non comme unité de mesure relative à un mouvement en temps réel déployé à travers un espace contingent. Il s'agit, sans doute, d'une condensation

[1] La signification du mot ἄκμων est loin d'être établie, il a suscité de nombreuses interprétations chez les Anciens et en suscite encore. À partir de l'emploi du mot dans la scène homérique d'enchaînement d'Héra, M. C. Beckwith «The 'Hanging of Hera' and the Meaning of Greek ἄκμων», *HSCP* 98 (1998), p. 91-102 fait le point et propose une nouvelle interprétation.

temporelle servant d'unité pour mesurer un espace immense et indéterminé dont la mesure par une référence spatiale était moins appropriée qu'une référence temporelle, infiniment plus grande. Le tableau qui s'esquisse s'appuie sur les principes «géométriques» et sur les homologies spécifiques de toute logique analogique - l'emploi des répétitions le montre - , ou aussi bien des représentations cosmologiques présocratiques: il en résulte une figure, un modèle conceptuel à la fois formel et visuel, produit d'une pensée mythico-poétique qui tente «de dessiner la carte de l'infini», comme dirait Kant[2], de saisir le monde dans son ensemble et en quelque sorte de l'«extérieur», de modéliser un espace infini sous la forme d'un espace fini et ordonné[3]. On voit les traits essentiels de ce modèle: la disposition hiérarchique des niveaux du monde (assise ouranienne = le Ciel/la surface de la mer = la Terre/l'assise terrestre = le fond de la mer où «poussent les racines de la terre et de la mer stérile») et l'équidistance par rapport à une ligne médiane, en l'occurrence la ligne de surface de la mer qui est équivalente au niveau de la terre.

Il est paradoxal que la ligne médiane entre ces deux assises éminemment stables soit tout à fait instable dans les représentations spatiales de la pensée grecque. À partir d'Homère et dans l'ensemble de la tradition littéraire, c'est un lieu commun de décrire la surface de la mer comme changeante, fluctuante, agitée et bouillonnante, en mouvement incessant entraîné par ses vagues par milliers, nombreuses comme les feuilles, par les vents qui la font frissonner, entraînant à son tour les navires, voire les îles flottantes, tout ce qu'elle porte et emporte, dans un perpétuel flottement. Le tableau de référence est celui que peint Simonide:

> «Elle a deux visages […] c'est ainsi que la mer s'étend là, sans un frémissement, inoffensive, source de joies pour les marins quand vient l'été; mais souvent elle s'emporte dans le bruit du tonnerre des vagues qui la tourmentent. Par son tempérament, c'est à la mer que cette femme s'apparente le plus; tout comme l'océan, sa nature est changeante»[4].

Quand, pourtant, elle se présente sous la forme d'une plaine liquide calme et qu'on utilise la métaphore «le dos de la mer doux et blanc»[5], la mer peut être aussi inquiétante et

---

[2] Imm. Kant, *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels. Kant's gesammelte Schriften*, Bd. I, Berlin: Akademie Ausgabe, 1902 (1755), p. 315.
[3] Betegh 2002.
[4] Sim. fr. 7. 27-42 (Campbell).
[5] *Anacr.* fr. 57 (Campbell).

funeste[6]. La surface de la mer est assimilée en quelque sorte à la mer dans son entier, car tous les termes qui la désignent semblent s'y référer: πέλαγος est employé dans un sens large concernant la haute mer et sert parfois de terme géographique qui nomme une entité marine dans son entier (voir, par exemple, Αἰγαῖον πέλαγος), mais ne se détache pas de l'image de la mer perçue comme une large étendue plate[7]; πόντος désigne la mer en se référant à son immensité lointaine qu'on traverse, à son vaste déploiement horizontal à la surface qui ouvre des voies de passage dans les mers fermées, sans tenir compte des niveaux de profondeur qui se trouvent au-dessus de la ligne de la mer[8]; l'emploi d'ἅλς concerne la mer présentée comme «étendue salée» et, chez Homère, le terme désigne surtout l'eau du rivage, la mer vue de la terre, donc accessible au regard sur une distance déterminée, distincte du large[9], mettant ainsi en valeur son aspect de plaine liquide,

---

[6] *Od.* XII 168-169 (un énigmatique dieu sans nom, τις θεὸς, assoupit les vagues, la brise tombe et le calme règne, mais l'équipage d'Ulysse vient d'atteindre l'île des Sirènes…); au chant IV de l'*Odyssée*, on trouve Ménélas retenu aux bords de l'Egyptos contre son gré, faute d'avoir offert une hécatombe pendant une vingtaine de jours «sans que jamais/ ne se mît à souffler sur nous un de ces vents marins/ qui guident les navires sur le large dos des mers» (v. 360-362); dans l'épigramme VII 293 de l'*Anthologie palatine*, un navigateur, immobilisé par une navigation sans vents, meurt de soif, etc. Dans un autre registre, Eschyle compare ce «beau mal» qu'est Hélène à une accalmie sans vent (*Ag.* 740) – allusion à Iphigénie, ce qui montre que l'immobilité des vagues est tout aussi dangereuse qu'une mer agitée par la tempête.

[7] Cf. *DELG su.*, la racine du mot πέλαγος serait la même que celle qui a fourni avec une voyelle d'appui **p°lə* - dans παλάμν*,* παλα-στή, etc. - et qui exprime la notion de «plat, étendu». Selon d'autres hypothèses, le mot est rapproché du lat. *plāga* «étendue, espace» (voir Ernout-Meillet, *su.*) ou de πλάξ*,* -ακός «étendue plate». Dans l'*HhDiosc.* (2), v. 15, l'expression ἁλὸς ἐν πελάγεσσιν concerne de façon explicite la surface de la mer où l'intervention des Dioscures abaisse les vagues. D'autre part, la même expression désigne dans l'*Odyssée*, «le fond de la mer» où habite Ino devenue Leucothéa (*Od.* V 335) et, dans l'*HhApoll.* 73, «le fond de la mer» où Délos craint d'être rejetée d'un coup de pied.

[8] Selon les études de E. Bucholz, *Die Homerischen Realien*, I, Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1871, p. 57 et s.; A. Lesky, *Gesammelte Schriften* (éd. par W. Kraus), Berne - Munich: Francke, 1966, p. 468-478; É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris: NRF, Bibliothèque des sciences humaines, 1966, p. 296-297 (cf. Detienne &Vernant 1974: 151-152), πόντος désigne, contrairement à θάλασσα, πέλαγος, κῦμα, la haute mer, l'inconnu du large, l'espace marin où l'on a perdu les côtes de vue, où n'apparaissent plus que le ciel et l'eau qui, dans les nuits sans astres ou dans la brume des tempêtes, se confondent en une même masse obscure, indistincte, sans point de repère pour s'orienter. A. Lesky, *l. c.*, soutient que l'étymologie de πόντος le désignait comme «chemin à parcourir». E. Benveniste, *l. c.*, a montré que πόντος correspond au védique *pánthāh* qui désigne, contrairement aux termes s'appliquant aux chemins tracés, fixés, aux pistes établies, le chemin en tant que non tracé à l'avance, le franchissement tenté à travers une région inconnue et hostile, la route à ouvrir là où il n'existe et ne peut exister de route proprement dite. Voir aussi Watkins 1985, *su.* *pent-. En ce sens, πόντος serait, sinon un ἄπορον πέλαγος (Plat. *Tim*. 25d), une mer qu'on ne peut franchir, du moins ce πόντον ἐπ' ἀτρύγετον κακὰ πάσχειν οὐδ' ἀλάλησθαι (*Od.* II 370) ou cet ἄβυσσον πέλαγος οὐ μάλ᾽ εὔπορον, «cette mer insondable de malheurs, sans pouvoir la traverser ni trouver un port ouvert à la détresse» évoquée par Eschyle dans les *Suppliantes* (v. 470).

[9] Cf. *DELG su.* ἅλς. Une distinction sémantique apparaît aussi entre les mots ἁλ-πολιν et οἴνοπ-πόντο, l'un désignant l'eau du rivage, l'autre la haute mer, cf. R. d'Avino, «La visione del color nella terminologia greca», *Ricerche Linguistiche* 4 (1958), p. 99-134.

d'étendue en plan horizontal; l'étymologie de θάλασσα reste fort obscure[10], cependant son utilisation fut de beaucoup la plus large; il semble que le mot ait un sens bien plus restreint, s'appliquant aux mers côtières familières par le biais de la navigation[11].

Cette véritable ligne d'*entre-deux* qu'est la surface de la mer ne saurait pas être qu'ambiguë et ambivalente. Elle constitue la frontière qui délimite et sépare la région supérieure du monde de la région inférieure et, en même temps, elle permet le passage de l'une à l'autre et assure leur communication. L'image du contraste entre surface et profondeurs de la mer est si persistante qu'elle arrive même à introduire une forme d'opposition structurelle entre la δύναμις d'Aphrodite et celle de Poséidon: tous les deux sont des dieux de la mer, mais leur relation avec l'élément marin relève de l'opposition, car ils s'y rapporteraient en termes opposés, considère Vincianne Pirenne-Delforge. Tandis que Poséidon, incarnation de la force brute, est un créateur de tempêtes, Aphrodite, par son doux charme, les fait cesser[12]. Déesse née de l'ἀφρός, selon la *Théogonie* d'Hésiode (v. 188-202)[13], Aphrodite est constamment et logiquement associée, aussi bien dans la poésie que dans les textes philosophiques ou médicaux, à l'écume – constitutive à la fois de son corps et de son nom si on accepte de donner à ἀφρός le sens d'«écume»[14]- , à l'humidité, aux vapeurs, aux nuages, au bouillonnement, aux humeurs vitales, mais aussi aux fleurs (ἄνθος)[15] et à la sève, aux saisons et à la jeunesse. Le nom de la déesse et les qualités de sa personnalité divine sont liés étroitement à la δύναμις des eaux marines de surface: le lien est génétique; de plus, grâce à ses associations avec le souffle et la μίξις, souvent attestées,

---

[10] Cf. *DELG su.* θάλασσα: «terme à la fois le plus usuel et le plus obscur». Le mot est peut-être présent déjà dans les inscriptions mycéniennes du second millénaire dans une inscription de Pylos, PY ad 686, où on a proposé de lire *tara-[za]-po-ro*, c'est-à-dire *thala[ssa]poros*, «celui qui traverse les mers», «le coureur des mers».

[11] Aussi étrange que cela puisse paraître, pour ce qui est du grec ancien, l'examen exhaustif des termes désignant la mer n'a jamais été entrepris. Seule une analyse comparative du lexique spécifique peut révéler les récurrences et les emprunts afin de rétablir, autant que possible, les définitions arrêtées des termes concernés. Nous n'en ferons pas état, ici, parce que cela dépasserait les limites que nous nous sommes prescrites, mais nous nous sommes proposé de procéder à une analyse détaillée et comparative de ces mots dans le cadre d'un prochain projet.

[12] Pirenne-Delforge 1994: 434-437.

[13] Par contre, W. Hansen, «Foam-born Aphrodite and the Mythology of Transformation», *AJPh* 121 (2000), p. 1-19 interprète le mythe hésiodique comme l'*aition* de l'écume marine à partir du liquide séminal d'Ouranos et juge secondaire le lien de l'ἀφρός avec la déesse.

[14] Voir Pironti 2005: 129, n. 2 pour les discussions autour de la signification du mot ἀφρός (écume? nuage ou vapeur? brillant? reins?).

[15] Alcm. fr. 90 (Calame) utilise le terme ἄνθος pour désigner la crête écumeuse des vagues. Cf. J. M. Aitchison, «Homeric ἄνθος», *Glotta* 41 (1963), p. 271-278.

elle trouve un domaine fort approprié à ses qualités dans l'espace liminal aéro-aquatique situé à proximité de la ligne de faîte de la mer, comme nous avons eu l'occasion de le voir dans le chapitre précédent. Ainsi, l'apaisement des tempêtes – ce qui met en évidence les associations de la déesse avec l'ἔρις, la guerre, les conflits, la violence[16] - , la protection de la navigation (Εὔπλοια) et surtout des jeunes princes qui prennent le large pour mettre à l'épreuve leur virilité toute fraîche, tels Thésée, Énée ou Jason, sont bien de son ressort[17]. Le nom de Poséidon, quant à lui, est étroitement lié aux eaux des profondeurs, le fond de la mer et de la terre, le sol, ainsi qu'en témoigne, par exemple, son épiclèse de Θεμελιοχος «Qui soutient les fondements (de la terre)»[18]. Robert Parker commente:

> «This is, as far as it goes, very convincing. One can scarcely doubt that it was in just these terms that Greeks explained to themselves Aphrodite's relation with the sea; and the crucial claim that, in contrast to Poseidon, Aphrodite calms storms but does not cause them appears to be correct. Yet complications need to be recognised at the theoretical level. The normal rule of Greek polytheism, or so we are told, is that the god who sends a particular evil is also the god who can provide release from it. In a different sphere Poseidon himself provides perhaps the best single illustration of the principle: he is both the god who sends earthquakes and the god to whom one prays for protection from them. And in fact Poseidon can bring storms to an end as well as cause them; he can even, like Aphrodite, grant 'a fair voyage'. What need then of Aphrodite to do a job which, according to the traditional rules of Greek polytheism, Poseidon himself could have performed, and in some cases did? The structuralist account explains and explains well how it was possible to envisage Aphrodite as an aid against the perils of the sea, but not why it was necessary or desirable to do so. And the redundancy does not stop with Aphrodite, since there were many further saving powers for sailor. The question thus arises why polytheism dealt with so areas of life so economically – for one job one god – and with others such

---

[16] Pironti 2007: chap. IV: «Aphrodite, Arès et le monde de la guerre» et la note de F. de Polignac (*BMCR*, 2008. 11. 02: «Methodological issues in the study of Greek religion: A necessary *mise au point*», en réponse au CR de Stephanie Bodin, *BMCR*, 2008.08.45).

[17] En dépit des associations évidentes de la figure d'Aphrodite avec le domaine marin, ses fonctions maritimes sont encore peu étudiées. Notons cependant quelques repères bibliographiques: M. Torelli, «Il sanctuario greco di Gravisca», *PP* 32 (1977), p. 389-458; Graf 1985: 260-261; E. Miranda, «Osservazioni sul culto di Euploia», *Miscellanea greca e romana* 14 (1989), p. 123–144; Pirenne-Delforge, *l. c.* (n. 12); M. Giuffrida, «Afrodite Euploia a Cipro?», *Kokalos* 42 (1996), p. 341–348; P. Hordern et N. Purcell, *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*, Oxford-Malden (MA): Blackwell Publishers, 2000, p. 438-445; Parker 2002; A. Scholtz, «Aphrodite Pandemos at Naukratis», *GRBS* 43 (2002/ 2003), p. 231–242; Pironti 2007: 155-171, 245-247.

[18] Cf. Chr. Threpsiadès, *Hesperia* 2 (1933), p. 223-236 (inscription d'Éleusis) et les corrections de R. Vallois, dans *REA* 1933, p. 228-229. Certains examens étymologiques essaient de rattacher le nom composite de Poséidon au nom de la Terre (par le second élément, *da*), d'où son rôle d'«Époux de la Terre» (cf. P. Kretschmer, *Glotta* 1 (1909), p. 27 et s.; *GdH* I p. 212, cf. Burkert 1985: 136, Bloch 1985: 124-127).

> as seafaring so wastefully. Doubtless seafaring encouraged diversification just because it was such a central and such a perilous aspect of ancient life. And, where there was a market for protecting powers, processes of diffusion and cultural borrowing might well have taken place»[19].

Nous avons cité *in extenso* le commentaire de Robert Parker parce qu'il offre un préambule approprié – et aussi un défi - aux questions que nous nous sommes proposé de développer dans ce chapitre. Il ne s'agira pas de cerner de près les compétences spécifiques des deux dieux, Aphrodite et Poséidon, qu'il ne faut pas simplifier, mais dont il faut, au contraire, conserver la complexe polysémie, inhérente au fonctionnement interne du polythéisme grec. Nous essayerons donc seulement de comprendre la logique sous-jacente, en termes spatiaux, à cette opposition structurelle: comment les Grecs se représentaient-ils la mer et ses profondeurs insondables? Comment les rapportaient-ils à la surface de la mer et comment se rapportaient eux-mêmes à l'ensemble? Quelles sont les conséquences du fait que ce vaste espace inconnu soit perçu dans son ensemble à cause de ses qualités extérieures - grandeur et profondeur, traits si déterminants qu'apparemment ils entravent tout questionnement sur ce qui se trouve sous la surface – comme un espace changeant sur la conception que se font les Grecs de l'architecture de cet espace? S'il est perçu comme un espace divisé en deux couches distinctes, la surface et l'abîme, comment la pensée spatiale grecque voit-elle cette dualité: selon les principes de la logique binaire, où les termes s'associent selon les relations d'opposition et de l'antagonisme? ou selon les principes de la logique ambivalente dont les termes s'associent selon des relations d'opposition et de complémentarité? Quelles en sont les connotations religieuses? Quelles en sont les conséquences sur la conception du fonctionnement de ce complexe de relations?

Afin de mieux saisir ces rapports complexes, nous nous proposons de sonder ce qui se trouve au-dessous de la ligne de surface de la mer, apparemment un espace vierge, en particulier sans la moindre trace humaine. Comme point de départ de notre analyse, nous utiliserons la description de l'abîme marin particulièrement longue, du début du chant XIII de l'*Iliade*.

---

[19] Parker 2002: 151-152.

VII. 1. γηθοσύνῃ δὲ θάλασσα διίστατο: La mer en liesse lui ouvre le passage.

Le début du chant XIII de l'*Iliade* met Poséidon en scène. Tandis que Zeus, assis sur la cime de l'Ida, détourne son attention du champ de bataille, «le puissant Ébranleur de la terre ne monte pas non plus la garde en aveugle» (*Il.* XIII 10: οὐδ' ἀλαοσκοπιὴν εἶχε κρείων Ἐνοσίχθων); l'image de Poséidon s'oppose, ici, d'emblée à celle de Zeus et il en sera ainsi jusqu'à la fin du poème. Quittant la mer (ἐξ ἁλὸς), il est venu s'asseoir dans son fief de Samothrace, sur le pic le plus élevé de l'île, d'où il pouvait regarder tout le spectacle que lui offrait la plaine troyenne. À un moment donné, puisqu'il en veut violemment à Zeus, profitant de sa quasi absence,

αὐτίκα δ' ἐξ ὄρεος κατεβήσετο παιπαλόεντος
κραιπνὰ ποσὶ προβιβάς: τρέμε δ' οὔρεα μακρὰ καὶ ὕλη
ποσσὶν ὑπ' ἀθανάτοισι Ποσειδάωνος ἰόντος.
τρὶς μὲν ὀρέξατ' ἰών, τὸ δὲ τέτρατον ἵκετο τέκμωρ
Αἰγάς, ἔνθα δέ οἱ κλυτὰ δώματα βένθεσι λίμνης
χρύσεα μαρμαίροντα τετεύχαται ἄφθιτα αἰεί.
ἔνθ' ἐλθὼν ὑπ' ὄχεσφι τιτύσκετο χαλκόποδ' ἵππω
ὠκυπέτα χρυσέησιν ἐθείρησιν κομόωντε,
χρυσὸν δ' αὐτὸς ἔδυνε περὶ χροΐ, γέντο δ' ἱμάσθλην
χρυσείην εὔτυκτον, ἑοῦ δ' ἐπεβήσετο δίφρου,
βῆ δ' ἐλάαν ἐπὶ κύματ': ἄταλλε δὲ κήτε' ὑπ' αὐτοῦ
πάντοθεν ἐκ κευθμῶν, οὐδ' ἠγνοίησεν ἄνακτα,
γηθοσύνηι δὲ θάλασσα διίστατο: τοὶ δ' ἐπέτοντο
ῥίμφα μάλ', οὐδ' ὑπένερθε διαίνετο χάλκεος ἄξων:

«soudain il descend de la montagne abrupte. Il s'avance à grands pas rapides, et les hautes montagnes, la forêt, tout tremble sous les pieds immortels de Poséidon en marche. Il fait trois enjambées; à la quatrième, il atteint son but, Égées, où un palais illustre lui a été construit dans l'abîme marin, étincelant, d'or, éternel. Aussitôt arrivé, il attelle à son char deux coursiers aux pieds de bronze et au vol prompt, dont le front porte une crinière d'or. Lui-même se vêt d'or, prend en main un fouet d'or façonné, puis, montant sur son char, pousse vers les flots. Les monstres de la mer le fêtent de leurs bonds; partout ils quittent leurs cachettes: nul ne méconnaît son seigneur. La mer en liesse lui ouvre le passage; le char s'envole, à toute allure, sans que, même par-dessous, se mouille l'essieu de bronze. Ainsi ses coursiers bondissants portent le dieu vers les nefs achéennes.
Il est une vaste grotte au plus profond des abîmes marins, entre Ténédos et Imbros la rocheuse. C'est là que Poséidon, Ébranleur de la terre, arrête ses chevaux, les dételle du char et place devant eux

τὸν δ' ἐς Ἀχαιῶν νῆας ἐΰσκαρθμοι φέρον ἵπποι.
ἔστι δέ τι σπέος εὐρὺ βαθείης βένθεσι λίμνης,
μεσσηγὺς Τενέδοιο καὶ Ἴμβρου παιπαλοέσσης:
ἔνθ' ἵππους ἔστησε Ποσειδάων ἐνοσίχθων
λύσας ἐξ ὀχέων, παρὰ δ' ἀμβρόσιον βάλεν εἶδαρ
ἔδμεναι: ἀμφὶ δὲ ποσσὶ πέδας ἔβαλε χρυσείας
ἀρρήκτους ἀλύτους, ὄφρ' ἔμπεδον αὖθι μένοιεν
νοστήσαντα ἄνακτα: ὃ δ' ἐς στρατὸν ὤιχετ' Ἀχαιῶν.

leur céleste pâture; puis il leur met aux pieds des entraves d'or, impossibles à briser ainsi qu'à délier. Ils doivent rester là, sur place sans bouger, attendant le retour du maître, tandis qu'il s'en va, lui, vers l'armée achéenne» (*Il.* XIII 17-38).

C'est une entrée en scène magistrale, à la mesure du grand Olympien. Quels autres moyens pour mettre en valeur ses exploits que ces énergiques déplacements du dieu dans l'éclat de sa force redoutable? On le voit en effet passant aisément et majestueusement, comme il sied à tout dieu, du fond de la mer au pic le plus élevé de l'île et vice-versa. Les données relatives au déplacement à pied sur la terre sont, en effet, on ne peut plus explicites: en trois enjambées, il descend du haut du Samothrace; tout tremble sous ses pieds. À la fin de sa course à pas géants, à la quatrième enjambée, il atteint le but qu'il s'était fixé (ἵκετο τέκμωρ)[20], Égées, et descend dans l'abîme de la mer, où se trouve son illustre palais. Les préparatifs de ce nouveau départ sont décrits en détail et sont identiques à ceux de Zeus, avant son déplacement du haut de l'Olympe vers le haut de l'Ida, au chant VIII de l'*Iliade* (XIII 23-26 = VIII 41-44), à la différence près qu'au lieu de s'élancer du haut de l'Olympe à travers l'éther, Poséidon, montant sur son char, «pousse vers les flots» (v. 27: βῆ δ' ἐλάαν ἐπὶ κύματ'). Comme d'habitude, un seul hémistische suffit pour décrire son mouvement. Si βῆ δὲ, placé au début du vers, est la formule habituelle pour indiquer le premier temps du déplacement, la mise en route, le verbe qui le complète, ἐλαύνω, sert à qualifier la nature du mouvement proprement dit, avec emploi intransitif, ἐλαύνω désignant l'action d'aller en voiture, à cheval, en bateau, sans égard au moyen de transport, ni au milieu traversé. Son emploi transitif met en valeur l'agent du mouvement et

[20] Sur le sens du mot τέκμωρ comme τέλος, voir Detienne & Vernant 1974: 151.

l'énergie cinétique dépensée, parce qu'il implique l'action de «conduire[21], pousser», dans ce cas, comme si le mouvement exigeait l'exercice d'une force de pression pour s'avancer, ἐλαύνω s'accorde avec ἐπὶ κύματ', là où ἐπί de valeur déictique centripète suivi de l'accusatif implique l'idée d'un mouvement «vers», mais aussi «contre»[22]. «Vers les flots» (ἐπὶ κύματ') représente le point final du mouvement décrit ainsi par deux seuls repères, le lieu-source et le lieu visé par l'itinéraire, comme un mouvement orienté et parfaitement maîtrisé[23] par le dieu conducteur du char. Son déplacement n'a à vaincre ni obstacle ni piège. Au contraire, les dauphins viennent à sa rencontre et l'accompagnent en nage processionnelle et la mer en liesse, participant à leur joie et renforçant l'effet solennel de la scène, leur donne le passage, car elle leur ouvre le chemin (γηθοσύνηι δὲ θάλασσα διίστατο). On observe ainsi qu'à la différence des voyages transéthériens solitaires, où le milieu spatial traversé, vide et inhabité, permettait le passage sans participer de manière active au vol des dieux, la mer, en plus de se laisser traverser, participe à sa façon au voyage. Une fois arrivé à la surface, Poséidon et son équipage délaissent la mer et ses résidents, sans regarder en arrière, comme c'était le cas pour les voyages aériens. Ils prennent la voie de l'air, volant au-dessus des flots et sans les toucher, «sans que, même par-dessous, se mouille l'essieu de bronze»[24], le long de l'intervalle étroit situé entre la couche aérienne et la surface marine. On pourrait rapprocher le schéma de ce déplacement de celui d'Hermès en route vers l'île de Calypso, de l'Olympe en Piérie, ensuite au ras de la mer. En sens inverse, de bas en haut, Poséidon quitte le fond de la mer et monte sur une trajectoire verticale vers sa ligne de surface, ensuite, comme s'il virait à angle droit, il continue son voyage en vol le long et au-dessus de cette ligne, endroit mis en valeur par le changement de trajectoire et de nature du mouvement. Une fois parvenu à la surface de la mer, comme Hermès, Poséidon semble ne diriger plus son mouvement, parce qu'il se laisse transporter (φέρω) par ses coursiers lancés en vol (πέτομαι). Les sèmes de la vitesse et du mouvement orienté ne manquent pas: le char s'envole à toute allure (ῥίμφα) grâce aux

---

[21] De là, provient ἐλατήρ pour le nom de l'agent, «conducteur», très fréquent chez Homère et dans la poésie lyrique archaïque.
[22] Cf. Horrocks 1984: 240-242.
[23] Le plus souvent, ἐλαύνω est employé chez Homère pour désigner l'action d'«enfoncer une arme» dans un point précis, de «blesser de près», ce qui implique que le mouvement est parfaitement orienté et maîtrisé par son agent.
[24] Ce char est similaire à celui que Poséidon aurait donné à Pélops, le char qui «sillonne la mer sans même mouiller son essieu» (Apollod. *Épit.* 2. 3).

coursiers rapides et bondissants (ἐΰσκαρθμοι) et se dirige vers une destination bien déterminée (ἐς Ἀχαιῶν νῆας). Si la scène préliminaire du voyage est identique à celle du voyage de Zeus, la scène de l'arrivée est aussi familière: on y retrouve le tableau des opérations conventionnelles et des soins administrés aux chevaux. À partir de la grotte où il met à l'abri son équipage, Poséidon n'a plus qu'à se diriger à pied vers le camp achéen.

La traversée proprement dite des profondeurs marines est aussi schématique que les traversées de l'éther en vol, on pourrait se l'imaginer comme un tracé rectiligne (conforme à l'image de la voie droite que suit tout itinéraire de tout dieu à travers l'éther), ascensionnel sur un axe partant de la résidence du dieu située au fond de la mer vers la surface, schéma selon lequel se déploient aussi les parcours marins de Thétis décrits dans le premier chant de l'*Iliade*. À une première reprise, elle répond promptement à la prière que lui adresse son fils du bord de la mer et qu'elle entend «du fond des abîmes marins, où elle reste assise auprès de son père» (v. 357-358). À peine Achille finit-il sa prière, que sa mère «vite, de la blanche mer, [elle] émerge, telle une vapeur» (v. 359: καρπαλίμως δ' ἀνέδυ πολιῆς ἁλὸς ἠΰτ' ὀμίχλη), en fait, telle un sombre brouillard (ὀμίχλη), comme il sied à un dieu qui se dissimule, un brouillard analogue à l'obscurité des profondeurs qui s'oppose à l'eau blanche de la surface, ce qui souligne l'élévation du fond de la mer. Rien n'est dit sur la façon dont elle est parvenue à la surface de la mer, on ne la voit qu'au moment où elle en émerge. Les seules indications concernent la vitesse du déplacement entre les deux points opposés de la mer qu'une immensité sépare et, surtout, l'apparition de la déesse à la surface, là où elle se montre à Achille (ou, plutôt, au rhapsode): soudaine, rapide, insaisissable (καρπάλιμος)[25]. Le vers suivant la trouve déjà assise face à son fils, sur le rivage. À la fin de son intervention, «elle dit et s'en va» tout court (v. 428: ὣς ἄρα φωνήσασ' ἀπεβήσετο)[26]. On la voit, quelques vers plus loin, allant de chez elle vers l'Olympe: «elle émerge du flot marin et, à l'aube, monte vers l'Olympe et le vaste ciel» (v.

---

[25] Ap. Rhod. *Arg.* IV 842-850 offre une description aussi schématique du parcours de Thétis entre l'Olympe, sa demeure au fond de la mer et le port Aea, en mer tyrrhénienne. Lors de cette dernière étape, Thétis, «plus rapide que l'éclair ou que le rayon qui marque le lever du soleil», prend le chemin de la mer d'Ausonie et traverse les flots.

[26] Vers formulaire dont on trouve treize occurrences homériques (*Il.* I 428 (Thétis) = II 35 (Oneiros) = VI 116 et 369 (Hector) = XII 370 (Ajax) = XVII 188(Hector) et 673 (Ménélas) = XXIV 468 (Hermès) = *Od.* III 371(Athéna) = IV 657 et 715 (Télémaque) = V 148 (Hermès) = VII 78 (Athéna)). Il désigne la sortie de scène autant des dieux que des mortels, indépendamment du milieu spatial et de la destination, non définie dans le cas du départ des dieux.

496-497: ἥ γ' ἀνεδύσετο κῦμα θαλάσσης,/ ἠερίη δ' ἀνέβη μέγαν οὐρανὸν Οὔλυμπόν τε). Le même verbe, ἀναδύνω, est utilisé pour désigner le mouvement correspondant à son apparition à la surface de la mer: le préverbe dit tout sur le sens du mouvement orienté de bas en haut[27]. Le lieu-source n'est pas même mentionné, on ne suit Thétis que sur sa route ascensionnelle (ἀναβαίνω) vers l'Olympe, à travers l'air et l'éther sans savoir comment elle se déplace. Au retour, Thétis «du haut de l'Olympe éclatant, saute dans la mer profonde» (v. 532: εἰς ἅλα ἅλτο βαθεῖαν ἀπ' αἰγλήεντος Ὀλύμπου) grâce à un mouvement simple, en deux temps correspondants au départ et à l'arrivée: εἰς ἅλα βαθεῖαν ne désigne pas l'abîme marin, mais la mer dans son entier et se réfère à la ligne des flots comme point d'impact du plongeon. Thétis saute (ἅλλομαι)[28], ce mouvement implique l'élan au départ, trait spécifique de tout déplacement divin, ensuite la descente à travers l'éther et l'air. Le saut se définit alors comme une autre figure absolue de déplacement, car il n'y a pas de «mouvement», au sens que le corps divin reste immobile après le lancement. Le rhapsode s'appuie peut-être sur une observation empirique relative au rapport entre la profondeur qu'atteint un objet immergé et sa masse[29]. Remarquons que si un météorite qui tombe du ciel a besoin de neuf jours pour atteindre la terre, la déesse y parviennent instantanément, c'est dire la force divine absolue.

À part Thétis et Poséidon, dieux marins, une autre déesse plonge dans la mer et atteint le fond. C'est Iris qui, sur l'ordre de Zeus, part de l'Olympe vers la demeure de Thétis. En plus de son rôle de messager qui l'amène à se déplacer partout avec la même aisance, Iris n'est pas étrangère à l'abîme marin parce que ses ancêtres sont des figures divines primordiales de l'eau, particulièrement de la mer (Pontos, Thaumas et l'Océanide Électre). Venant de l'Olympe, elle saute dans la mer en un point bien déterminé, entre Imbros et Samos, «et la plaine liquide sous le choc gémit» (*Il*. XXIV 79: ἔνθορε μείλανι

---

[27] Par contre, le plongeon de Dionysos dans la mer, pour échapper à la poursuite de Lycurgue, est décrit par le même verbe, mais avec une préposition différente, κατά, correspondant au mouvement de haut en bas (*Il.* VI 136: δύσεθ' ἁλὸς κατὰ κῦμα).

[28] Dans les poèmes homériques, le verbe ἅλλομαι désigne le saut d'un char sur la terre, alors un mouvement de petite envergure dans l'air. Il n'y a que deux exceptions: outre l'exemple déjà mentionné, au chant XVIII (v. 616), il désigne un autre saut effectué par Thétys de l'Olympe jusqu'à la terre, pour rapporter à Achille les armes fabriquées par Héphaïstos. On peut se demander si cette manière de se déplacer est réservée à cette déesse, il est rare, en effet, de rencontrer un verbe de mouvement si précis.

[29] Ainsi, le saut énergique, prolongé à travers l'immensité qui sépare le ciel de la mer conduirait-il à une immersion profonde, jusqu'aux fonds abyssaux de la mer?

πόντωι: ἐπεστονάχησε δὲ λίμνη)[30]. L'image de la surface noire et gémissante de la mer s'accorde avec le contexte narratif, la mort imminente d'Achille et met en valeur l'effet que produit le plongeon de la déesse du haut du ciel et le passage vers un milieu qualitativement différent que la ligne de faîte de la mer borde comme une frontière. L'effet saisissant nous vaut une comparaison: Iris trouble les ondes calmes et plonge (ὀρούω) dans l'abîme marin, «toute pareille au plomb qui, une fois entré dans la corne d'un bœuf agreste, descend porter la mort aux poissons carnassiers». Cette association explicite entre l'abîme marin et la mort provient d'un rapprochement courant entre l'abîme et l'au-delà et répond ainsi aux exigences narratives du contexte. Sans savoir comment Iris traverse les profondeurs de la mer – si son plongeon ne l'a pas projetée jusqu'au fond de la mer - , on la trouve déjà installée dans la grotte de Thétis, où règne une atmosphère funèbre. Avec pour mission de conduire Thétis chez Zeus, les deux déesses se mettent en route (βῆ δ' ἰέναι) – après que Thétis se revêt de son voile bleu sombre - «il n'est pas de plus noire vêture» - avec Iris pour guide. «Le flot de la mer s'écarte devant elles», comme devant Poséidon, en signe de révérence devant l'illustre déesse marine qui le traverse[31]. Les déesses n'émergent pas directement à la surface de la mer pour s'envoler ensuite vers l'Olympe, mais se dirigent vers le rivage, y montent, puis s'élancent vers le ciel (v. 97). C'est peut-être une façon de varier les schémas des déplacements à travers l'espace des profondeurs marines qui, si on excepte la participation active du milieu marin, reproduit la belle mécanique des déplacements des dieux qui s'effectuent toujours en deux temps correspondants au départ et à l'arrivée et le parcours se réduit à un mouvement mécanique de bas en haut et de haut en bas. On observe que l'arrivée dans l'espace marin se fait toujours grâce à un plongeon énergique, analogue à l'élan dans l'éther ou dans l'air; l'immersion qui en résulte projette les figures divines à leur destination, dans l'une ou l'autre de leurs résidences, comme si l'inertie du vol transéthérien se convertissait en une force égale d'immersion, car toutes les

---

[30] Le verbe ἐνθρώσκω est utilisé aussi pour décrire le saut d'Achille dans les ondes du Scamandre, en *Il.* XVII 233.

[31] La même image des flots qui s'entrouvrent et permet le passage apparaît chez Quintus de Smyrne, au sujet des Néréides et des dauphins en route vers Troie. Le contexte est aussi solennel et l'image des flots renforce son effet: «À ce moment, les filles de Nérée, qui habitent les vastes abîmes de la mer, entendirent les cris qui redoublaient dans le camp des Achéens; elles furent saisies d'une amère douleur, elles poussèrent de sourds gémissements, et l'Hellespont les répétait à son tour. Vêtues de péplums azurés, elles s'élancèrent aussitôt en troupe vers la flotte des Achéens à travers les vagues blanchissantes, et, sur leurs pas, la mer s'entr'ouvrait; elles vinrent avec de longs cris, comme les grues rapides qui pressentent l'hiver; les monstres marins gémissaient autour d'elles; elles se pressaient autour du cadavre, pleurant amèrement le fils vaillant de leur sœur» (Quint. Smyr. *Posthom.* III 582-594).

deux sont à prendre en valeur absolue: les dieux plongent dans la mer autant qu'ils volent, le tout se jouant près de la ligne de flots: on y saute ou on en émerge. Un tableau du chant IV de l'*Odyssée* nous éclaire à ce sujet, il s'agit du cycle des entrées/sorties successives de certains résidents divins des profondeurs, Idothée, médiateur entre la surface et le fond de la mer, Protée et ses phoques, figures par excellence de l'abîme marin. Voici le tableau :

401 τῆμος ἄρ' ἐξ ἁλὸς εἶσι γέρων ἅλιος νημερτὴς	Le Vieux Prophète de la mer surgira des vagues sombres (selon le discours préliminaire d'Idothéa)
403 ἐκ δ' ἐλθὼν κοιμᾶται ὑπὸ σπέσσι γλαφυροῖσιν	[Protée] sortira de la mer et ira s'étendre au creux de ses cavernes
405 ἁθρόαι εὕδουσιν, πολιῆς ἁλὸς ἐξαναδῦσαι	Les phoques émergeront de l'écume grise
425 ὣς εἰποῦσ' ὑπὸ πόντον ἐδύσετο κυμαίνοντα	Idothéa disparut dans la mer écumante
435-6 τόφρα δ' ἄρ' ἥ γ' ὑποδῦσα θαλάσσης εὐρέα κόλπον/ τέσσαρα φωκάων ἐκ πόντου δέρματ' ἔνεικε	La nymphe qui avait plongé au sein des vastes flots en rapporte les quatre peaux de phoques
448 φῶκαι δ' ἐξ ἁλὸς ἦλθον ἀολλέες	Les phoques sortent du fond de la mer
450 ἔνδιος δ' ὁ γέρων ἦλθ' ἐξ ἁλός	Protée sort des flots
570 ὣς εἰπὼν ὑπὸ πόντον ἐδύσετο κυμαίνοντα.	Protée plonge dans la mer écumante.

Sans compter les vers formulaires (IV 425 = 570)[32], les descriptions des parcours qui traversent les profondeurs marines sont extrêmement conventionnelles, car elles se réduisent à noter les entrées et les sorties par le jeu prépositionnel entre ἐξ et ἐκ, parfois ὑπό; ces prépositions accompagnent les termes désignant le domaine marin (ἅλς ou πόντος) qui se réfèrent, en fait, uniquement à sa vaste étendue, donc à sa surface vue comme une porte d'accès, en effet, seuls, les mouvements au-dessus et au-dessous de la ligne des flots sont rapportés. L'abîme marin est tout ce qui se trouve au-dessous de cette ligne: il ouvre le passage aux dieux, mais reste invisible ou flou, indistinct, car mal défini. Pour le localiser, on le définit toujours comme couche inférieure de la mer, situé au-dessous

[32] En outre, la même formule apparaît dans *Od.* XI 253 (Poséidon) ou V 352 (Ino, avec une petite modification: ὑπό est remplacé par ἐς).

de la ligne des flots. Il se trouve ainsi toujours rapporté à son antipode dans le monde marin, ainsi s'établit une opposition constante entre la surface de la mer et le fond.

Même les endroits où se trouvent, au fond de la mer, les résidences divines, sont définis par rapport à un repère terrestre, situé à la surface, ce qui fait que les itinéraires marins des dieux sont jalonnés de toponymes terrestres, tel celui de Poséidon, dont les étapes sont ponctuées par Égées, Ténédos et Imbros. C'est que, de tous les domaines du monde, seul, l'éther n'est jalonné par aucun repère et ses traversées se rapportent uniquement aux lieux de départ et d'arrivée. Une fois qu'on passe dans le domaine des airs, tout parcours, même divin, se réfère à la terre. Cependant, les trois endroits nommés qui rythment le parcours de Poséidon ne sont pas quelconques, ils représentent, en effet, des lieux de culte consacrés au dieu, et sont tous étroitement liés à la mer. La mention de Ténédos et d'Imbros s'explique, d'une part, par leur proximité avec Troie vers laquelle se dirige Poséidon, après avoir mis à l'abri son équipage. Le choix de ces lieux a une valeur fonctionnelle et respecte ainsi le schéma des déplacements des dieux en char vers la même destination, là les coursiers sont arrêtés, dételés du char, couverts d'une épaisse vapeur et nourris d'une herbe divine dans un endroit situé tout près du champ de bataille[33]. D'autre part, Ténédos et Imbros ne sont que les termes d'une formule typique d'«introduction topographique», μεσσηγὺς Τενέδοιο καὶ Ἴμβρου παιπαλοέσσης, formule toute faite qui sert à interrompre et à orienter l'attention de l'auditoire vers ce qui suit. Dans bien d'autres contextes similaires[34], Homère se sert de cette formule, {μεσσηγὺς T1 καὶ T2 (+ épithète qualificative)}, où, seuls, les toponymes (T1, T2) et l'épithète qualificative varient, mais la structure du vers reste par ailleurs inchangée[35].

---

[33] Par exemple, le char qui mène Héra et Athéna vers le champ de bataille s'arrête «dans la plaine de Troie où coulent deux fleuves, à l'endroit où confluent les eaux du Simoïs et du Scamandre» (*Il.* V 773-775); le char d'Arès repose «contre une nuée, à la gauche du combat» (*Il*. V 368-369).

[34] L'un des exemples similaires, μεσσηγὺς δὲ Σάμου τε καὶ Ἴμβρου παιπαλοέσσης (*Il.* XXIV 78), concerne l'endroit où Iris plonge dans la mer, en route vers la demeure de Thétis, sert d'«introduction topographique» et, après un vers formulaire concernant le départ d'Iris du haut de l'Olympe, oriente l'attention vers la destination de son voyage. D'autres exemples similaires: *Il.* VI 4: μεσσηγὺς Σιμόεντος ἰδὲ Ξάνθοιο ῥοάων; *Od.* IV 845: μεσσηγὺς Ἰθάκης τε Σάμοιό τε παιπαλοέσσης.

[35] Cet artifice narratif est annoncé dès la formule introductive du vers 32, ἔστι…, formule spécifique d'introduction d'une parenthèse qui assure le relais nécessaire avec l'épisode qui suit. Voici quelques exemples analogues: *Il.* II 811 (ἔστι δέ τις προπάροιθε πόλιος αἰπεῖα κολώνη), VI 152 (ἔστι πόλις Ἐφύρη μυχῷ Ἄργεος ἱπποβότοιο), XI 711 (ἔστι δέ τις Θρυόεσσα πόλις, αἰπεῖα κολώνη), XI 722 (ἔστι δέ τις ποταμὸς Μινυήϊος, εἰς ἅλα βάλλων), *Od.* III 293 (ἔστι δέ τις λισσὴ αἰπεῖά τε εἰς ἅλα πέτρη), IV 354 (νῆσος ἔπειτά τις ἔστι πολυκλύστῳ ἐνὶ πόντῳ), IV 844 (ἔστι δέ τις νῆσος μέσσῃ ἁλὶ πετρήεσσα), XIII 96 (Φόρκυνος δέ τίς ἐστι λιμήν, ἁλίοιο γέροντος), XV 403 (νῆσός τις Συρίη

Le choix d'Αἰγαί comme repère terrestre du palais sous-marin de Poséidon soulève des problèmes bien plus complexes. En premier lieu, son choix ne correspond pas aux exigences topographiques, il y a une série d'endroits attestés portant ce nom, en Eubée[36], en Achaïe[37], en Laconie[38], en Macédoine[39], mais aucun d'eux ne se trouve sur la côte de Samothrace. Justifier son choix par des raisons de métrique ne résiste pas à l'examen des occurrences de ce toponyme dans l'épopée, même si le vers où il apparaît (v. 21: Αἰγάς, ἔνθα δέ οἱ κλυτὰ δώματα βένθεσι λίμνης) sert aussi d'«introduction topographique» et attire l'attention sur la parenthèse qu'il ouvre. Cela dit, Αἰγαί ne désigne pas un endroit quelconque, c'est un lieu voué au culte de Poséidon: il est le maître d'Aïgaï la grande (*HhPos*. 3: πόντιον, ὅς θ' Ἑλικῶνα καὶ εὐρείας ἔχει Αἰγάς), où on l'honore en lui apportant des précieuses offrandes, comme nous le dit Zeus (*Il*. VIII 203); là il possède une splendide demeure, comme nous l'apprend l'*Odyssée* (V 381: ἵκετο δ' εἰς Αἰγάς, ὅθι οἱ κλυτὰ δώματ' ἔασιν); c'est là aussi qu'il rentre, en poussant ses chevaux à belle crinière, après une violente intervention contre Ulysse[40]. Le nom d'Αἰγάς est lié à la mer, comme le sont peut-être les nombreux noms de lieux en Αἰγ-, bien que leur étymologie ne soit pas assurée. Cette racine apparemment simple, *αἰγ, ou «seemingly innocent», comme dit Robert Fowler, «leads into a treacherous path of inquiry crossing the boundary between linguistics, myth, cult, and pre-Greek history»[41]. De plus, ajoute le même auteur, «several primal meanings for the root, from at least two different languages, had long co-existed with each other by historical times, so that the resulting semantic picture may never be completely clarified». Nous ne nous proposons pas d'en faire l'état ici, parce que cet essai

---

κικλήσκεται, εἴ που ἀκούεις), XIX 172 (Κρήτη τις γαῖ' ἔστι, μέσῳ ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ), *HhDion.* (1). 9 (ἔστι δέ τις Νύση ὕπατον ὄρος, ἀνθέον ὕλῃ). La mention d'Imbros, Ἴμβρου παιπαλοέσσης, constitue elle-même un hémistiche formulaire qui répond bien aux exigences de la métrique (*Il.* XIII 33 = XXIV 78), de même l'expression Ἴμβρον καὶ Λῆμνον ἀμιχθαλόεσσαν qui est reprise presque identiquement dans deux contextes similaires (*Il.* XXIV 753 = *HhApoll*. 36), les deux groupes de mots assurant ainsi un précieux outil mnémotechnique.

[36] Alcm. fr. 149 (Campbell); Sol. 11. 16; Strab. VIII 386; Arr. *Bithyn.* fr. 35 (Roos), in Eust. P. 123. 35 et s. = *FGrH* 156 F 92; Archémachos (IIIe s. av. J.-C.), *FGrH* 424 F 5; Hsch. *su.* Αἰγαί; *EM su.* Αἰγαί.

[37] Ps.-Scylax, *Périég.* 42. 2, 98. 13 (Counillon); Paus. VII 25. 12. 2.

[38] Paus. III 21. 5.

[39] *Et. Simeonis su.* Αἰγαί. Cf. Fowler 1988:100- 101 et n. 20.

[40] *Il.* VIII 203, *Od*. V 381, *HhPos.* 3. Ajoutons une inscription tardive, de l'époque impériale, dans une dédicace sur son autel de Pergame, Poséidon est honoré du titre d'Αἰγαῖος (cf. W. Radt, «Pergamon Vorbericht über die Kampagne 1990», *AA* (1991): 423).

[41] Fowler 1988: 95.

de clarification, mené par ailleurs minutieusement par Robert Fowler, nous entraînerait trop loin.

VII. 2. ἔνθα δέ οἱ κλυτὰ δώματα βένθεσι λίμνης: structures spatiales aménagées dans l'abîme marin.

Si les résidences sous-marines des dieux sont définies par rapport à des repères terrestres, si les voyages dans la mer sont jalonnés par ces repères, c'est que ces toponymes servent à exprimer le passage d'un espace indistinct à un espace qualifié et ordonné, de l'inconnu au connu (ou, du moins, connaissable), de l'invisible au visible. Nous tenterons de passer en revue les résidences des dieux qui habitent les profondeurs de la mer, d'observer leurs traits spécifiques pour mieux saisir comment les Grecs se représentaient l'abîme marin ou, du moins, s'imaginaient un pan de cet espace inconnu. La description de l'illustre demeure de Poséidon (κλυτὰ δώματα)[42] est sommaire, réduite seulement aux qualificatifs de la beauté inhérente à tout ce qui concerne les dieux, à savoir la brillance et l'éclat, le caractère inaltérable des matériaux utilisés pour sa construction, sans égards aux données du milieu spatial qui l'abrite, à moins que le fait que le palais soit en or fasse allusion à la croyance populaire selon laquelle les profondeurs cachent des trésors inaccessibles aux mortels[43] (*Il.* XIII 21-22: Αἰγάς, ἔνθα δέ οἱ κλυτὰ δώματα βένθεσι λίμνης/ χρύσεα μαρμαίροντα τετεύχαται, ἄφθιτα αἰεί). S'y ajoute la brève mention de sa position topographique: le palais est situé βένθεσι λίμνης, comme la vaste grotte où Poséidon va mettre à l'abri ses chevaux (v. 32). Cette même expression est utilisée par Hésiode pour désigner l'espace entier des profondeurs marines: c'est l'espace de l'élément humide marin vu globalement et surveillé dans toute son étendue par les Océanides, ainsi que la terre vue aussi généralement (*Th.* 365: αἵ ῥα πολυσπερέες γαῖαν καὶ βένθεα λίμνης). L'expression βένθεα λίμνης ne distingue pas les niveaux de profondeur de la

---

[42] La même expression désigne aussi, dans le catalogue des Troyens, «ceux qui ont leurs illustres demeures sur les bords du Parthénios» (*Il.* II 854) ou la «noble demeure d'Hector» (*Il.* XXIV 719), le palais d'Éole (*Od.* X 60) ou celui d'Antiphatès, roi des Lestrygons (*Od.* X 112), sur la carte des errances d'Ulysse, «quelques glorieux palais» chez des hôtes lointains et indéfinis (*Od.* XIX 371) ou le palais d'Epéritos, à Alybas (*Od.* XXIV 304). En somme, il s'agit dans chacun des cas de demeures situées dans des endroits plus ou moins précis de la terre, dans le cadre de la géographie réelle ou fictive.

[43] Voir aussi des allusions à cette croyance chez Anticlide 140 F 4, Théocrite, *Id.* XXI 52 et s., Sotion 42 (dans *Paradoxographi*, p. 190 Westermann); Ninck 1921: 135, n. 1; B. Schmidt, *Volksleben der Neugriechen*, p. 135 (cf. West 1966 *ad Th.* v. 933). Pour des exemples de trésors cachés dans l'eau, voir Briquel 2007.

mer. Le mot βένθος «fond, profondeur», terme essentiellement homérique, est associé presque uniquement au domaine marin, accompagnant tantôt deux des noms génériques de la mer, ἅλς ou πόντος[44], tantôt le mot λίμνη[45], dans les trois contextes que nous venons de mentionner. On ne sait pas si l'emploi du mot impliquait dès l'origine les idées de puissance, de solidité et d'abondance ou si ces qualités apparaissent dans l'histoire subséquente du mot, dans les emplois figurés de βαθύς, l'héritier du βένθος homérique[46]. On ne sait pas non plus quel rapport entretenait le βένθος homérique avec le thème de βάθος, terme post-homérique désignant la «profondeur» en parlant du Tartare ou la «hauteur» en parlant de l'éther ou de l'air[47]. Il est possible que βένθος, dans notre contexte, serve à mesurer la profondeur de l'abîme marin et ne s'applique pas uniquement au niveau le plus profond, qui ne dispose pas d'un terme spécifique. Pour renvoyer explicitement au domaine intramarin des profondeurs situé sous la surface des flots, on construit des expressions formées par les termes qui désignent le domaine marin (πόντος, ἅλς, θάλασσα, en règle générale) accompagnés de βένθος et précédés parfois par les prépositions ἐν, ὑπό ou κατά, par exemple, l'expression ἐν βένθεσσιν ἁλὸς sert à localiser l'endroit où se trouve Thétis, dans l'abîme marin, où elle reste assise auprès de son vieux père et d'où elle entend la plainte de son fils, poussée d'en haut, de la grève troyenne (*Il*. I 358 = XVIII 36); l'expression κατὰ βένθος ἁλὸς désigne l'abîme marin qu'habitent les Néréides (*Il*. XVIII 38 et 49); l'expression ὅς τε θαλάσσης πάσης βένθεα οἶδεν (ou ὅς τε θαλάσσης πάσης βένθεα οἶδε) est utilisée pour qualifer l'omniscience d'Atlas et de Protée qui, tous les deux, «de la mer entière [connaissent] les moindres profondeurs» (*Od*. I 52-53 et IV 385-386), là où l'adjectif πᾶς sert à combler (compenser?) le sens restreint de θάλασσα; dans l'*Hymne homérique à Déméter* (v. 38), avec πόντος, βένθος désigne indistinctement «les gouffres de la mer», par opposition aux cimes des

---

[44] *Il.* I 358, XVIII 36 et 49; *Od.* IV 780, VIII 51; *HhDém.* 38.

[45] *Il.* XIII 21 et 32, Hés. *Th.* 365. Une seule occurrence homérique du mot βένθος se réfère à la profondeur d'une forêt (*Od.* XVII 316:… βένθεσιν ὕλης).

[46] Le mot βένθος homérique est le thème en *s* de βαθύς qui est à rapprocher de πάθος et πένθος et qui s'appliquera autant au cadre physique (fond d'un fossé, d'un rivage, d'un gouffre, d'un enclos, d'une forêt ou de la végétation) qu'au cœur et à l'esprit, dans le registre métaphorique et abstrait (voir, par exemple, *Anth. Pal.* V 274). À l'époque hellénistique et romaine, le mot indiquera notamment la solidité du caractère, chez Polybe, Cicéron (cf. *DELG su.* βαθύς).

[47] Voir, par exemple, Esch. *Prom.* 1029 (Tartare), Eur. *Méd.* 1297, Ar. *Ois.* 1715.

montagnes, dans une expression qui sert à souligner la portée de l'appel au secours lancé par Coré, de l'Hadès, à sa mère, appel entendu par Déméter partie à sa recherche. Cette image des cimes montagneuses, comme c'était le cas de son opposé, l'image des profondeurs marines, pour Thétis écoutant les plaintes de son fils, met en valeur l'extrême affliction des victimes (Achille, Coré), la souffrance aiguë de leur mère, la distance qui les sépare; en somme, les éléments spatiaux et leur rapport d'opposition servent à renforcer le caractère dramatique des scènes. Dans un contexte lié à la navigation des mortels, le vers νῆα μὲν οὖν πάμπρωτον ἁλὸς βένθοσδε ἔρυσσαν[48] décrit l'action de tirer le navire en eau profonde, mais on est au bord de la mer, loin de l'abîme marin qui nous occupe ici. L'emploi de βένθος + ἅλς dans ce contexte éclaire la place que βένθος occupait dans la pensée grecque de l'espace: pour les Grecs, le même mot indique aussi bien les abîmes marins que la mer profonde seulement de quelques coudées à proximité des rivages. En somme, βένθος indique indistinctement tout ce qui se trouve au-dessus de la surface de la mer, près ou loin de la ligne visible des flots, sans aucune indication de profondeur, ce qui souligne combien indistincte était la représentation des profondeurs dans l'esprit grec et combien abstraite la notion d'«abîme», similaire à celle de tout espace concret, impossible à connaître empiriquement. Quand on parle de l'espace sous-marin, c'est à la ligne des flots qu'on se réfère: tout ce qui se trouve au-dessus définit indistinctement l'espace des profondeurs marines. Quand on mesure le degré de profondeur, c'est au corps humain ou au fond des navires qu'on se rapporte, d'une manière empirique: Ulysse parle d'un endroit, *près du rivage*, où la mer est profonde (*Od*. V 413-14: <u>ἀγχιβαθὴς δὲ θάλασσα</u>, καὶ οὔ πως ἔστι πόδεσσι/ στήμεναι ἀμφοτέροισι), c'est-à-dire où il ne peut pas toucher le fond avec ses pieds…

Pour découper un lieu particulier dans cet espace indistinct des profondeurs marines, la pensée spatiale grecque façonne des structures spatiales naturelles ou artificielles et les y installe[49]. La κλυτὰ δώματα qu'habite Poséidon est une structure

---

[48] *Od.* IV 780, vers repris presque identiquement en *Od.* VIII 51 (νῆα μὲν οἵ γε μέλαιναν ἁλὸς βένθοσδε ἔρυσσαν).

[49] Il en est ainsi quand les dieux marins sont installés indistinctement «au milieu de la mer», tel Poséidon Μεσοπόντιος «qui vit au milieu de la mer» (cf. Call. fr. 39 Durbec) ou comme maîtres de l'abîme marin dans son entier, tel Poséidon Μύχιος «Des profondeurs» (cf. *IG* XII 2, 484, inscription de Mytilène datant du IIIe s. apr. J.-C.) ou associés à des éléments spécifiques de la vie marine, tel Poséidon Φύκιος «Des algues» (*Syll.* 1024 = *LSCG* 96, calendrier sacrificiel de Mykonos datant du IIe s. av. J.-C.).

architecturale de ce type, toute faite d'après le modèle de tout espace divin, à ceci près qu'elle est installée quelque part, dans un endroit précis - en fonction d'un repère terrestre (Égées) – de l'abîme marin. La grotte où le dieu dépose ses chevaux (v. 32: ἔστι δέ τι σπέος εὐρὺ βαθείης βένθεσι λίμνης), autre endroit sous-marin déterminé en fonction de repères situés sur la surface de la terre, à proximité de la mer, Ténédos et Imbros, est une structure spatiale naturelle dont les caractéristiques sont sa grandeur[50] et sa profondeur. Dans la description, l'emploi de βαθύς à côté de βένθεσι crée le superlatif[51] qui insiste sur le côté indicible de l'endroit où se trouve la grotte, car, structure spatiale creuse, elle représente un espace doublement «profond», situé à la fois dans les plis de la terre et de la mer. D'autres entités divines ont leurs résidences, naturelles ou artificielles, dans les abîmes de la mer puisque tout au long de leur galop vers les flots, Poséidon et son équipage sont accompagnés par des «monstres de la mer» qui quittent leurs cachettes, disséminées tout le long du chemin (v. 28: πάντοθεν ἐκ κευθμῶν), ce type de résidence désignée par κευθμών s'accordant avec la nature de ceux qui y résident par leur situation dans l'abîme imprécis et obscur de la mer et leur nature d'espace dissimulé, creux et isolé[52]. De plus, ces cadres naturels et sans construction s'accordent aussi avec la nature du milieu spatial sous-marin qui les abrite. Thétis aussi habite une vaste grotte creuse, au fond des abîmes marins, où elle reste assise auprès de son vieux père (*Il.* I 358 = XVIII 36: ἡμένη ἐν βένθεσσιν ἁλὸς παρὰ πατρὶ γέροντι)[53]. À une seule reprise, le rhapsode prend le soin de localiser cette grotte entre Samothrace et Imbros (XXIV 78: μεσσηγὺς δὲ Σάμου τε καὶ Ἴμβρου παιπαλοέσσης), à moins que ce vers ne serve à son tour de simple «introduction topographique»: c'est là que la trouve Iris, entourée par les déesses marines, assises et groupées en assemblée après la mort d'Achille (XXIV 83: ηὗρε δ' ἐνὶ σπῇϊ γλαφυρῷι). Une grotte similaire ou identique (?), entourée du flot immense d'Océan (*Il.* XVIII 402: ἐν

---

[50] D'autres figures divines possédaient aussi un σπέος εὐρύ: Thétis dans l'abîme de la mer (*Il.* XXIV 83), Calypso dans l'île d'Ogygie (*Od.* V 77 et 57: μέγα σπέος), Polyphème, fils de Poséidon (*Od.* IX 237 et 337), les Naïades sur le rivage d'Ithaque (*Od.* XIII 349), etc.

[51] Voir un effet similaire dans *Od.* XVII 316 à propos d'une forêt.

[52] D'autres lieux retirés sont désignés par le même mot, telles les «cabanes bien fermées» où sont parqués les compagnons d'Ulysse chez Circé (*Od.* X 283), les recoins de l'antre des Nymphes sur le rivage d'Ithaque (*Od.* XIII 367), l'antre ombreux où vit Maïa, à l'écart de tous les Olympiens (*HhHerm.* 229), les entrailles de Gaia (Hés. *Th.* 158), la cachette bien protégée, abri des bêtes (Hés. *Trav.* 532), etc.

[53] Euripide, dans *Andromaque* 1224, appellera la résidence sous-marine de Thétis ἄντρα νύκια «les antres sombres comme la nuit».

σπῆϊ γλαφυρῶι: περὶ δὲ ῥόος Ὠκεανοῖο) évoque Héphaïstos: il raconte qu'alors qu'il était tombé de haut, poussé par Héra à cause de son handicap physique, Eurynomè[54] et Thétis l'ont recueilli et qu'il est resté neuf ans dans une véritable cachette – puisque «nul n'[en] savait rien, ni dieu ni mortel» (*Il*. XVIII 403-404) - , et un véritable atelier sous-marin où le dieu «forgeait mainte œuvre d'art, des broches, des bracelets souples, des rosettes, des colliers» (v. 400-401). L'abîme n'est pas donc privé du feu des fours[55]… Les Néréides aussi habitent l'abîme marin (*Il*. XVIII 38 = 49: κατὰ βένθος ἁλὸς), dans une grotte brillante (*Il*. XVIII 50: ἄργύφεον… σπέος). Auprès d'elles, Ino a trouvé sa place, jadis simple mortelle, devenue Leucothéa «au fond des mers, où elle tient son rang parmi les dieux» (*Od*. V 333-335: τὸν δὲ ἴδεν Κάδμου θυγάτηρ, καλλίσφυρος Ἰνώ/ Λευκοθέη, ἣ πρὶν μὲν ἔην βροτὸς αὐδήεσσα,/ νῦν δ' ἁλὸς ἐν πελάγεσσι θεῶν ἓξ ἔμμορε τιμῆς), ce qui montre que l'abîme marin est un espace divin à part entière, comme on le verra. Avec la même expression, ἁλὸς ἐν πελάγεσσιν, l'île de Délos, dans l'*Hymne homérique à Apollon* (v. 73) désigne le «fond de la mer» où elle craint d'être rejetée d'un coup de pied divin. À cette occasion, le rhapsode imagine le sort qui l'attendrait là-bas et brosse ainsi un bref tableau des profondeurs sous-marines: «le grand flot dans toute sa puissance ne cesserait de [la] frapper, […], les pieuvres trouveront en [elle] des tanières et les phoques noirs se feront des maisons tranquilles, loin des hommes» (*HhApoll*. 74-78). Ces phoques noirs, selon l'*Odyssée* «nés de la Fille des mers» (IV 404: φῶκαι νέποδες καλῆς ἁλοσύδνης), sont réputés pour l'âcre senteur des abîmes marins qu'ils exhalent (*Od.* IV 406: πικρὸν ἀποπνείουσαι ἁλὸς πολυβενθέος ὀδμήν). En somme, puissance de la force omniprésente du grand flot, éloignement, isolement, faune marine, repaires pour les bêtes sauvages, mauvaise odeur, tels sont les traits, assez récurrents, assignés à l'abîme marin. On serait peut-être tenté de rapprocher la senteur

---

[54] Sur le rôle d'Eurynomè comme divinité primordiale de la mer et sur ses rapports avec Thétis, voir *infra*, p. 423. Paus. VIII 16 rapporte qu'elle avait son temple à Phigalie, fermé et secret, qui ne s'ouvrait qu'une fois l'an: ce jour-là, on pouvait y voir le vieux ξόανον figurant la déesse sous une forme hybride, mi-femme mi-poisson, enchaînée par des liens d'or. Thétis aussi avait un temple à Sparte et un ξόανον secret que nul, à l'exception de la prêtresse, ne pouvait voir (cf. Paus. III 14. 4).

[55] Notons que dans les métamorphoses des Vieillards de la mer et d'autres divinités des eaux, Thétis y compris, apparaît un lien entre le feu et l'eau. Voir *infra*, n. 173 et Ninck 1921: 161-163 où l'inventaire des formes endossées montre que les métamorphoses les plus fréquentes sont celles qui concernent les deux éléments antithétiques que sont l'eau et le feu. Sur les affinités entre Thétis et Héphaïstos, l'abîme marin et la métallurgie, voir Detienne & Vernant 1974 : 137-138.

pestilentielle qu'exhalent les phoques – liée au symbolisme de la mort et aux connotations tartariennes du gouffre des mers – de l'onde amère (ἁλμυρὸν ὕδωρ)[56] où Ajax, goûtant après sa chute dans la mer, trouve la mort (*Od.* IV 510-11). Cependant, après l'examen des occurrences de l'expression ἁλμυρὸν ὕδωρ, on constate qu'elle se réfère toujours à la surface de la mer que sillonnent les navires, parfois à l'onde salée, sans les connotations liées à l'abîme marin et à la mort.

Une autre image du palais d'or où résident Poséidon, Amphitrite et Triton, leur fils, dans le domaine marin, ὅς τε θαλάσσης[57], est fournie par la *Théogonie* hésiodique (v. 930-933): c'est là que «d'Amphitrite et du retentissant Ébranleur de la Terre, naquit, dans toute l'étendue de sa violence, le grand Triton qui a la mer et ses fondements pour domaine et, près de sa mère chérie, et de son seigneur de père, habite un palais d'or – dieu terrible» (v. 930-933: ἐκ δ' Ἀμφιτρίτης καὶ ἐρικτύπου ἐννοσιγαίου/ Τρίτων εὐρυβίης γένετο μέγας, ὅς τε θαλάσσης/ πυθμέν' ἔχων παρὰ μητρὶ φίλῃ καὶ πατρὶ ἄνακτι/ ναίει χρύσεα δῶ, δεινὸς θεός). L'emploi du mot πυθμήν surprend pour désigner les fondements de la mer parce que, chez Homère, le mot désigne la base d'un arbre (jamais quelconque![58]), la base à support double d'une coupe de Nestor, coupe à quatre anses, ornée de clous d'or, qu'on aurait peine à soulever, alors qu'elle est pleine (*Il.* XI 632-637)[59] ou la base des vingt trépieds que construit Héphaïstos pour orner la grande-salle des assemblées des dieux (*Il.* XVIII 375). L'idée de solidité, sûreté, liée parfois à celle d'espace creux, se dégage de ces exemples homériques. Dans son emploi hésiodique, métaphorique, πυθμήν se réfère au fond de la mer et à l'assise terrestre et se rapproche autant de θέμεθλα[60] désignant «les fondations du Fleuve-Océan»[61], que de ῥίζα,

---

[56] On dénombre huit occurrences de l'expression, toutes odysséennes (IV 511, V 100, IX 227 et 470, XII 236, 240 et 431, XV 294). S'y ajoute une occurrence dans l'*HhApoll.* 436.

[57] La même expression est utilisée par Homère, dans l'*Odyssée*, au sujet du domaine où résident Atlas (I 52) et Protée (IV 385).

[58] Dans l'*Od.* XIII 122 et 372, il s'agit de la base de l'olivier feuillu situé tout au fond de la rade d'Ithaque, à l'écart du chemin, où Athéna et Ulysse ourdissent ensemble la mort des prétendants; dans *Od.* XXIII 204, il s'agit du robuste rejeton de l'olivier feuillu qui a servi à Ulysse pour construire le lit conjugal.

[59] De même, Hésiode emploie ce mot pour désigner le fond de la jarre, dans un contexte métaphorique (*Trav.* 369).

[60] Le mot θέμεθλα est constitué sur le thème de θεμο- , sur lequel a été constitué aussi θεμείλια (cf. *DELG su.* θεμός).

[61] *Th.* 816: δώματα ναιετάουσιν ἐπ' Ὠκεανοῖο θεμέθλοις.

désignant «les racines de la terre et de la mer stérile»[62] ou les racines vivantes qui maintiennent solidement en place le seuil de bronze du Tartare[63]. Chez Homère, ces mêmes mots ont un sens plus restreint et concret:. θέμεθλα, d'emploi rare, désigne la nuque ou l'espace creux de l'orbite où gît la pupille[64]; ῥίζα désigne les racines des arbres[65], la racine d'une plante amère qui calme la douleur ou du μῶλυ[66], les racines des chênes des montagnes ou, aux antipodes, les racines de la pupille de l'œil brûlé de Polyphème[67]. Si on s'en tient aux emplois homériques de θέμεθλα et de ῥίζα, on remarque que les entités que les racines désignent sont loin d'être «neutres»[68], car les sols où elles sont fixées ou les espaces du corps où elles sont implantées sont névralgiques au plus haut degré. Les sèmes de la profondeur et de l'espace creux sont partout présents, qu'il s'agisse de la terre ou du corps humain; cependant, ce qui chez Homère ne dépasse pas le domaine du «sol», de la couche plus ou moins superficielle de la terre, ou celui du corps humain, prendra avec Hésiode un sens cosmique: chez lui, πυθμήν, θέμεθλα et ῥίζα concernent toujours les fondements, l'assise, soit de la terre, soit d'un autre domaine cosmique situé au fin fond du monde, le Tartare. Eschyle reprendra l'emploi hésiodique de πυθμήν dans son *Prométhée enchaîné*, au sujet des racines de la terre qu'une tempête est censée ébranler, secouant la terre dans ses fondements (v. 1046-1047: χθόνα δ΄ ἐκ πυθμένων αὐταῖς ῥίζαις πνεῦμα κραδαίνοι), Pindare aussi s'en sert pour peindre le fond du Tartare, Ταρτάρου πυθμένα πτίξεις ἀφανοῦς σφυρηλάτοις ἀνάγκαις (fr. 207), Platon pour désigner le fond de la mer (*Phéd*. 109c, 112b), chez Callimaque, ῥίζοῦχος sera même une épithète de Poséidon «qui maintient les fondations». Nous n'avons donné que quelques exemples, qui

---

[62] *Th.* 728: γῆς ῥίζαι πεφύασι καὶ ἀτρυγέτοιο θαλάσσης; *Trav.* 19: les racines de la terre: γαίης [τ'] ἐν ῥίζῃσι·

[63] *Th.* 811-812: ἔνθα δὲ μαρμάρεαί τε πύλαι καὶ χάλκεος οὐδός,/ ἀστεμφὲς ῥίζῃσι διηνεκέεσσιν ἀρηρώς.

[64] Respectivement, *Il.* XIV 493 et XVII 47.

[65] *Il.* IX 542, XXI 243; *Od.* XII 435, XXIII 196.

[66] Respectivement, *Il.* XI 846 et *Od.* X 304. Voir aussi *HhDém.* 12.

[67] Respectivement, *Il.* XII 134 et *Od.* IX 390.

[68] Bien au contraire, la racine de l'olivier feuillu qui devient le lit d'Ulysse ou de l'ormeau jeté en pont au-dessus des tourbillons bouillonnants du Scamandre, les racines des plantes, du μῶλυ ou de la plante anonyme, mais non moins magique, que Podalire et Machaon écrasent dans leurs mains et appliquent sur la blessure d'Eurypile pour qu'elle agisse instantanément (elle arrête toutes les douleurs, la plaie sèche peu à peu, le sang cesse de couler…) ou, bien encore, celle du narcisse qui pousse dans la prairie située au bord de l'Océan d'où fut enlevée Perséphone, toutes ces racines sont lourdes de sens. De même, l'orbite et la nuque sont des points sensibles du corps humain, surtout dans les passages homériques où les racines de l'œil ou du cou sont touchées (par la pointe ou par le feu) mortellement, en général.

indiquent donc qu'à partir d'Hésiode on dispose de mots pour désigner les fondements terrestres et marins, voire ceux du domaine souterrain du Tartare, mots qui se sont figés, pour ainsi dire, dans le vocabulaire grec.

Enfin, un dernier tableau d'une résidence sous-marine est offert par le célèbre *Dithyrambe* XVII de Bacchylide, à l'occasion de la descente de Thésée dans les profondeurs marines[69] pour se faire reconnaître par son père divin, Poséidon: c'est le palais où réside Poséidon ou, plutôt, Amphitrite, son épouse, entourée des Néréides, puisque le dieu est le grand absent de cette réception[70]. En voici l'essentiel: transporté rapidement par des dauphins de la surface de la mer où le héros vient de plonger jusqu'à la demeure de son père divin,

> «il arriva dans le palais des divinités; là, il frémit à la vue des illustres filles du prospère Nérée. Car de leurs membres splendides, brillait une lumière pareille à celle du feu, tandis qu'à leur chevelure s'enroulaient des bandeaux tressés d'or; elles charmaient leur cœur en formant des danses de leurs pieds humides. Il vit aussi la chère épouse de son père, Amphitrite aux grands yeux, dans l'aimable demeure. Elle le vêtit d'une robe de pourpre et, sur ses

---

[69] Le thème sera repris par Hyg. *Astr.* II 5 et Paus. I 17. 3. Un récit similaire est l'histoire de la fille de Smintheus, roi colonisateur de Lesbos, chez Pittacos *apud* Plut. *Banq.* 162c-f, 163a-d, repris, avec quelques changements de détails, par Anticleidès d'Athènes *FGrH* 140 F 4 (= Ath. XI 56c) et Myrsilos de Lesbos *FHG* 477 F 14 (= Plut. *Soll. An.* 984e)). La fille de Smintheus est choisie, par tirage au sort, pour être jetée à la mer, sur la prescription d'un oracle selon lequel les colons devaient précipiter dans la mer, à proximité de l'écueil nommé Mesogée (!), «pour Poseidon un taureau, pour Amphitrite et les Néréides une jeune fille vivante». Ils s'y conformèrent, parèrent la jeune fille de vêtements et de bijoux d'or et, quand ils arrivèrent à l'endroit prescrit, après des prières, ils la jetèrent à la mer. Au moment critique, Énalos, un jeune homme amoureux d'elle, s'élança, la serra dans ses bras et se précipita avec elle dans la mer. Selon Myrsilos, «dans la suite, dit-on, Énalos se montra à Lesbos et raconta que, transportés par des dauphins à travers la mer, ils avaient sans dommage abordé sur la terre ferme; il aurait fait quelques autres récits encore plus merveilleux, qui frappèrent vivement les gens et les charmèrent», récits relatifs à la vie extraordinaire qu'ils menaient au royaume de Poséidon. D'après Anticleidès, Énalos réapparaît à Méthymne, patrie d'Arion, portant une coupe d'or – preuve tangible de sa descente dans les abîmes insondables de la mer - et des récits aussi merveilleux. Voir Bonnechère 1994: 128-130 pour les similitudes frappantes entre cette histoire et l'exploit accompli par Thésée. D'après une autre version, Énalos reparut plus tard, quand, après maintes aventures, il fut déposé en lieu sûr, tandis que la fille de Smintheus était restée avec les Néréides. Voir Glotz 1904: 38-39 pour les similitudes avec l'histoire d'Ino et de Halia, qui font du dénouement du récit de la fille de Smintheus une consécration d'une Leucothéa. Alain Moreau 1986: 24 et n. 58 rappelle deux scholies de Tzetzès à l'*Iliade* (= Hellanic. *FGrH* 4 F 26b) qui racontent une histoire singulière, malheureusement oubliée, bien que représentée sur un cratère de Pérouse (cf. J. D. Beazley, *Etruscan Vase Paintings*, Oxford: Clarendon Press, 1947, p. 124, no. 1), l'histoire de la descente d'Héraclès, en ancêtre de Jonas, dans le ventre d'une bête de l'abîme marin: «Héraclès, ayant pour protection une armure fabriquée par Athéna pénétra à l'intérieur du monstre marin (κῆτος) qui menaçait de dévorer Hésioné, le tua en lui déchirant les flancs et, au bout de trois jours, ressortit sans autre inconvénient que la perte de sa chevelure».

[70] Calame 1990: 269, n. 24 donne à cette réception indirecte (par un intermédiaire) une explication narrative: l'absence de Poséidon répondrait au fait que Zeus ne se manifestait, lui aussi, qu'indirectement à son fils, Minos, par un éclair. Bien que sur certains vases, dans la céramique de l'époque classique, Poséidon soit représenté en tête à tête avec Thésée, Brommer 1982: 78 et 80 doute que ces images illustrent la scène du plongeon marin du héros.

cheveux ondulés, mit une couronne irréprochable que lui donna jadis, lors de son hymen, l'artificieuse Aphrodite; elle était toute faite de roses»[71].

Ici, s'arrête la description de la visite, les vers suivants montrent Thésée déjà sorti des ondes, auprès de son navire, admiré de tous, dans une véritable épiphanie: «autour de ses membres brillaient les présents des dieux, et les jeunes filles, sur leurs sièges éclatants, prenant une confiance nouvelle, poussèrent un cri». Le tableau de Bacchylide, curieusement, nous éclaire peu dans notre enquête sur l'abîme marin. Dans le μέγαρον des dieux, Thésée ne trouve qu'Amphitrite, dont la présence et les dons soulignent même l'absence du maître[72] et les Néréides, dont la présence – comme celle des dauphins qui y ont amené le héros - insiste sur le caractère de passage entre vie-mort-vie, d'un statut à un autre, de ce voyage[73]. Leurs caractéristiques, conventionnelles pour des figures divines (brillance, éclat, harmonie des chants et des danses, donc atmosphère presque olympienne, présence des éléments spécifiquement divins, tels les accessoires en or et les pieds brillant comme le feu) ou particulièrement aquatiques (pieds humides), mettent en valeur même les qualités de l'endroit qui les abrite. Sans nous attarder sur la nature des dons reçus par Thésée, surtout pas sur celle de la couronne, problème qui nous éloignerait de notre sujet[74], soulignons seulement la signification de la robe de pourpre[75] dont Amphitrite revêt Thésée:

---

[71] Bacch. *Dith.* XVII 100-116 (trad. A. M. Desrousseaux).

[72] Le rapport entre Amphitrite et les Néréides est ambigu: d'après certaines sources, Amphitrite est une Néréide (Hés. *Th.* 243; Apollod. *Bibl.* I 2. 7), d'après d'autres, elle est la mère des Néréides (Arion, *HPos.* 10-11= fr. 939 *PMG*).

[73] Jeanmaire 1939: 330-331; Ch. Segal, «The Myth of Bacchylides 17: Heroic Quest and Heroic Identity», *Eranos* 77 (1979), p. 23-37 (ici p. 34); Barringer 1995: 162-166; Beaulieu 2008: 137-140.

[74] Sur les valeurs érotiques, liées toutefois au mariage, des objets offerts par Amphitrite – en réponse aux désirs insidieux qu'Aphrodite inspire à Minos au début du poème, voir Ch. Segal, *art. cit.* (n. 74) (parallèle entre Télémaque, en quête de son père, et Thésée, entre Hélène et Amphitrite, entre les dons qu'elles font aux héros, péplos, manteau), M. Blech, *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Berlin-New York, 1982: 265 (sur les connotations de la couronne), G. Ieranò, «Il *Ditirambo* XVII di Bacchilide», *QS* 30 (1989), p. 164-175; H. A. Shapiro, «Theseus: Aspects of the Hero in Archaic Greece», in D. Buitron-Oliver (éd.), *New Perspectives in Early Greek Art*, Hanovre/ Londres: 1991, p. 128-129.

[75] Parmi les nombreuses interprétations de la signification chromatique de la pourpre, rappelons que, d'après Burkert 1977: 277, cette couleur est celle du soleil levant ou couchant qui, comme on le verra, entre régulièrement en contact avec les eaux primordiales de l'Océan précisément à l'endroit où se trouvent ses sources. Elle constitue un intermédiaire entre la lumière céleste, solaire et les ténèbres chthoniennes, ce qui est conforme à la position de l'abîme marin dans le schéma du monde. Rosemeyer 1991: 20 souligne que les vêtements couleur de pourpre renvoient à la fois à un symbolisme royal et funéraire. Elle constitue un intermédiaire entre la lumière céleste, solaire et les ténèbres chthoniennes, ce qui s'accorde avec la position que l'abîme marin occupe dans le schéma du monde). Les valeurs symboliques de la pourpre et ses résonances religieuses constituent un sujet très riche. Nous attendons avec intérêt la publication de la thèse de doctorat d'Adéline Grand-Clément (préparée sous la direction de Pascal Payen et soutenue à l'Université de Toulouse II- Le Mirail en 2006) portant sur l'*Histoire du paysage sensible des Grecs à l'époque archaïque: le problème des couleurs*, dont un chapitre (II. 3 B) est consacré au problème de l'ambivalence de la pourpre, du sombre à l'éclatant.

elle indique clairement le changement de statut du héros et souligne la nature de son voyage, ce qui nous invite à un retour en arrière pour en saisir les traits essentiels.

La relecture du poème nous a conduits à une recherche sur les usages des mots désignant la mer, qui a révélé de façon récurrente quelques associations intéressantes. Le premier terme marin, πέλαγος, qu'on rencontre au vers 4, désigne la mer traversable, familière aux navigateurs, car nommée (Κρητικὸν… πέλαγος); le terme ne s'applique pourtant qu'à la surface de la mer, celle que fend le navire et qui lui permet de s'avancer, poussé par un vent favorable, Borée, envoyé par Athéna. Quand Minos défie Thésée de démontrer sa haute ascendance divine, il exige qu'il lui rapporte son anneau d'or du fond de l'abîme marin (ἐκ βαθείας ἁλός, v. 62), après s'être jeté sans peur dans le domaine de son père (…δικὼν θράσει σῶμα πατρὸς ἐς δόμους, v. 63). L'expression qui désigne les profondeurs sous-marines reprend l'alliance de mots homérique entre βένθος (ici βαθύς, son héritier post-homérique) et ἅλς, précédée de la préposition ἐκ. Le choix d'ἅλς, nom générique du domaine marin dans son entier, correspond à l'expression ἀπ᾽ οὐρανοῦ θοάν… (v. 55) désignant le ciel d'où Minos attend, à son tour, que Zeus, son père, lui fasse signe. Les deux termes spatiaux, ἅλς et οὐρανος, désignant deux niveaux opposés du monde, comme le montre le jeu prépositionnel (<u>ἐκ</u> βαθείας ἁλός/ <u>ἀπ᾽</u> οὐρανοῦ), reflètent et soulignent le rapport antagonique de la relation Thésée - Minos. Par la suite, après que Zeus entend du haut du ciel la prière de son fils et fait jaillir, en signe de légitimation, un éclair, Minos tend les bras vers le ciel éclatant (ἐς αἰθέρα, v. 73) et renouvelle sa demande à Thésée: qu'il s'élance dans la mer aux sourds grondements (ἐς βαρύβρομον πέλαγος, v. 75). La reprise de πέλαγος nous ramène au contexte narratif où se déroule l'action proprement dite: *là et alors*, après que Minos a reçu le signe et à l'endroit où leur navire se trouve à ce moment-là, au large de la mer de Crète, Thésée doit accomplir sa mission. Alors, sans que son courage fléchisse, Thésée se lance: «Debout sur les planches bien jointes, il plongea, et la mer dans l'abîme sacré (πόντιόν) le reçut avec joie» (v. 82-85). Thésée saute dans la mer pour prouver la vérité de ses affirmations quant à sa naissance; il sera conduit vers la résidence divine de son père située dans l'abîme marin, près des sources océaniennes de l'ἀλήθεια (nous y reviendrons). Son plongeon, véritable mise à l'épreuve, laisse entrevoir à l'arrière-plan le pouvoir d'ordalie de l'élément marin,

pouvoir des eaux immuables de profondeur, dépositaires d'un savoir divin, de trancher entre le vrai et le faux et ainsi de rendre la justice. C'est un plongeon rituel de passage, en conséquence, le domaine de πέλαγος qu'il quitte s'oppose à celui de πόντος où il se précipite, une série d'oppositions en témoigne. Après que Thésée quitte son dernier repère de navigation sur la mer de Crète, le navire, Minos ordonne que le bateau se mette en route. En fait, il disparaît rapidement (v. 90-91) sur les routes de πέλαγος, familières et propices, car l'haleine de Borée le poussait par derrière, privant ainsi Thésée de son seul repère pendant son voyage dans le monde du πόντος. Alors qu'aux uns s'ouvre la voie (κέλευθος, v. 87) où les pousse un souffle favorable, à Thésée le destin ouvre une autre route (ὁδός, v. 89): nous avons déjà eu l'occasion dans l'un des chapitres précédents de mettre en évidence les différences spécifiques entre la valeur sémantique de ces deux termes désignant le chemin[76]. Franchissant la ligne de surface de la haute mer (πέλαγος) baignée dans l'haleine de Borée, Thésée accède au monde des profondeurs marines, monde obscur, dense et impénétrable comme celui de la forêt (ἄλσος, v. 85): rappelons-nous que les seuls paysages auxquels Homère attribue la profondeur (βένθος) étaient précisément ceux de l'abîme marin et de la forêt[77], les deux éléments spatiaux se recouvrant parfaitement. Dans le royaume de πόντος on ne peut définir la position topographique d'aucun endroit. Tandis qu'à la surface, la mer (πέλαγος) ouvrait ses voies navigables et permettait le voyage orienté, dans ses profondeurs (πόντος), toute forme d'orientation est impossible, il n'y a pas et il ne peut pas exister de route, ce qui explique que l'espace sous-marin reçoit le héros comme un immense réceptacle indistinct et lui permet le passage sans lui ouvrir de chemin. Thésée ne peut plus s'y déplacer de lui-même, mais seulement être transporté (φέρω) jusqu'à une destination inconnue. Les seuls capables de relier la surface au fond de la mer sont les dauphins et les Néréides qui agissent comme figures intermédiaires qui assurent le passage. Ils emmènent Thésée rapidement, c'est-à-dire de façon insaisissable et indéfinie, jusqu'au μέγαρον divin: les dauphins, pendant l'aller, les Néréides au retour. La description ne laisse rien entrevoir du décor sous-marin ni à l'aller ni au retour: on ne voit Thésée qu'au moment où il sort *non mouillé* de la mer (v. 122: ἐκ

---

[76] Voir *supra*, chap. V. 2. 2, p. 309-311.
[77] Voir ci-dessus, n. 45.

ἁλός) - comme Poséidon ou tout dieu devant lequel l'eau de la mer s'écarte et ouvre le chemin[78] -, ce qui confirme son changement de statut. L'emploi d'ἅλς nous ramène à la ligne de surface de la mer, de dessous laquelle émerge le héros tel un dieu (φάνή): son apparition est décrite comme une véritable épiphanie (v. 124: θαῦμα πάντεσσι), confirmée autant par les spectateurs humains que par les Néréides qui crient et par la mer qui retentit (v. 124-128) puisque, finissant de jouer les médiateurs entre abîme et surface, les filles de Nérée saluent, en effet, le retour à la vie du héros et le nouveau statut qu'il a acquis grâce à ce voyage[79].

L'eau marine révèle sa nature divine, liée étroitement à l'eau primordiale, tout comme la mer se définit comme espace divin bien avant le partage olympien des τιμαί. Quelle place est assignée à l'abîme marin à l'intérieur de ce domaine spatial? Au gré des notations discrètes que distillent les descriptions des résidences des divinités marines, l'espace des profondeurs est un espace qu'on devine indistinct, immergé dans l'obscurité et le silence, replié sur lui-même, bien clôturé dans ses frontières, entre l'assise de la mer qui ne se laisse jamais voir et la ligne de flots toujours changeante. Lieu de réclusion où on doit se tenir assis comme Thétis, l'abîme marin est plein de recoins où résident nombre de ses habitants, parfois de cachettes doublement enfoncées, dans les plis de la mer et dans le sein de la terre. S'y ajoutent des structures spatiales naturelles - telles les grottes larges, profondes ou voûtées et brillantes - ou artificielles, tels les illustres palais des divinités marines. Elles apparaissent disséminées indistinctement dans l'abîme marin, sans constituer une enceinte divine, bien close comme l'enceinte olympienne. Aucune des résidences sous-marines ne semble communiquer avec une autre semblable, elles ne paraissent pas connectées dans un réseau sous-marin. Seules, les Néréides, peuvent se trouver aussi bien dans le demeure de Poséidon et d'Amphitrite que dans celle de Nérée, mais cela s'explique par le rôle de médiateur qu'elles remplissent. Chacune de ces illustres demeures présente,

---

[78] Rappelons la légende que raconte Callimaque (*Iambes* VII, = fr. 196 Durbec) au sujet de la statue d'Hermès fabriquée par Épéios que le Scamandre avait emportée et entraînée dans son courant et que la mer, la reprenant, avait conduite devant Ainos, en Thrace. Là, des pêcheurs la prirent dans leurs filets et essayèrent de la couper en morceaux et d'en faire du feu pour se réchauffer: «Ils entreprirent alors de brûler la statue toute entière, mais le feu courait autour d'elle», ce qui signifie que la statue, objet divin et investi de connotations religieuses, n'était pas *mouillée.*

[79] Barringer 1995: 165. *Contra*: D. E. Gerber, *ZPE* 49 (1982), p. 3-5 soutient que le cri et le péan appartiennent aux jeunes Athéniennes.

en quelque sorte, une allure insulaire, comme des «bulles» artificielles, aménagées et installées en profondeur, ce qui renforce l'aspect excentré de l'abîme marin par rapport au pôle olympien.

Le clivage qui marque le monde des abîmes marins est tout entier intérieur au monde divin, il provient, en effet, du partage du monde en trois quand, après tirage au sort, les trois fils de Cronos ont obtenu pour lots le ciel, la mer et le domaine souterrain, le terre et l'Olympe étant partagés (*Il.* XV 185-193). En dépit de ce clivage qui les différencie du domaine céleste, les ἐσχατιαί marines appartiennent totalement au monde divin et en sont complémentaires. Les deux «étages» du monde sont situés sur le même plan ontologique, bien que dans des cadres spatiaux différents. L'espace propre aux entités divines qui habitent les profondeurs, leur forme particulière de vie divine ne se laissent pas définir en termes d'opposition par rapport au règne olympien de Zeus. C'est un espace isolé, où même l'immensité indicible de la mer, autant en étendue qu'en profondeur, sépare les demeures des divinités marines du monde commun aux dieux et aux mortels, c'est un espace éloigné des résidences habituelles des Bienheureux, cependant l'atmosphère olympienne y règne. Poséidon, son maître après le partage des τιμαί divines, est un dieu à part entière et circule librement entre les deux niveaux du monde, on le retrouve aussi naturellement parmi les Douze Olympiens, au haut du ciel, et chez lui, dans ses demeures sous-marines, pas seulement à cause de l'absolue liberté de mouvement des dieux. L'abîme marin est voué à l'immobilité liée étroitement à la stabilité de l'assise de la terre et de la mer: de là, proviennent les forces centrifuge et centripète de Poséidon[80]. Ce n'est pas un endroit ignoré bien que l'absence de relations entre hommes et dieux renvoie à un espace primordial autre, plus lointain et inaccessible, redoutable et hostile, vu souvent comme un gouffre, μέγα λαῖτμα ἁλός ou λαῖτμα θαλάσσης, analogue à γαῖα χάνοι, comme un théâtre éventuel de mort, anonyme et sans gloire, pour des victimes privées d'honneurs funèbres[81].

---

[80] Grâce à ces forces, Poséidon joue un rôle primordial dans les œuvres de fondation. Nous avons traité un problème particulier lié à ce thème, celui de la fixation des îles errantes dans l'***Appendice* XII**.

[81] La crainte de mourir noyé, sans funérailles rituelles et sépulture, constitue un thème constant dans la littérature grecque. Dans l'*Iliade* XXI 122-127, Achille dit à Lycaon: «Va-t-en donc reposer là-bas, chez les poissons. Ils lécheront le sang de ta blessure sans s'en émouvoir. Ta mère ne te mettra pas sur un lit funèbre, avant d'entonner sa lamentation. Le Scamandre tourbillonnant t'emportera dans le large sein de la mer; et quelque poisson alors, en bondissant au fil du flot, s'en viendra, sous le noir frémissant de l'onde, dévorer la blanche graisse de Lycaon!». On trouve une image similaire à l'occasion de la mort violente d'Astéropée, en *Il.* XXI 201-204: «[Achille] le laisse là, couché sur le sable, trempé par l'eau noire. Autour de lui, anguilles et poissons s'occupent à le déchirer et à ronger la graisse enveloppant ses reins». La mort en mer est synonyme

L'abîme marin est bien soumis au règne de Zeus, tout en demeurant, d'une certaine manière, indifférent et en dehors des règles et partages qu'il a institués, ce qui ne l'empêche pas de participer à sa manière à la vie religieuse et de voir ses résidents divins honorés par les mortels: bon nombre de rituels liés aux profondeurs marines sont attestés, les uns très anciens, comme par exemple, les précipitations sacrificielles dans les flots en l'honneur des dieux logés au fond de la mer, les petits trésors recueillis dans l'eau marine, tels les coquillages ou les branches de corail, et déposés en offrandes dans les sanctuaires des dieux, notamment ceux des côtes et particulièrement ceux des divinités liées à la mer et à la navigation, les bains rituels de leurs statues dans la mer, les rites de purification avec de l'eau marine, les ordalies.

Force est de constater, encore une fois, que le monde sous-marin est chargé de divin. Il l'est bien avant le partage du monde, grâce aux processus cosmogoniques qui conduisent, invariablement et graduellement, du chaos vers le monde défini et ordonné où l'eau et la mer jouent un rôle considérable dès le début, car elles sont placées à l'origine du processus de formation et de structuration du monde et du réel. Nous procéderons à un détour cosmogonique afin de mieux saisir les traits assignés à la mer, particulièrement à son abîme, dans la configuration de l'univers. De plus, il faut souligner que l'abîme marin ne joue pas un rôle mineur ou secondaire dans la pensée spatiale et religieuse grecque; il a, en effet, contribué de plusieurs manières à leur éclosion, sa place y est bien établie. Que l'abîme soit perçu comme un monde dangereux, comme une tombe ou un lieu de passage et une ouverture vers l'au-delà vient du fait que l'homme établit un rapport entre la réalité dont il fait l'expérience immédiate et la réalité que les mythes signifient[82].

---

de l'anéantissement total et le noyé est le plus à plaindre de tous les morts parce que la mer le prive de l'affection des siens, de sépulture et de prières, elle mutile son corps, le donne en pâture aux poissons ou le fracasse sur les rochers. Ce thème et ces motifs se retrouvent à profusion dans le discours des épigrammes funéraires du livre VII de l'*Anthologie Palatine*, ainsi que le montrent Georgoudi 1988 et N. Zagagi, «Travel on the sea, but avoid… », *MHR* 2 (1987), p. 115-116. La mer et ses métaphores associées à la mort, à l'oubli, à la servitude et à l'exil, telles qu'elles apparaissent chez les Tragiques, ont été étudiées par Chr. Goyens-Slezakowa, «La mer et les îles, un lieu du mal et du malheur: théâtre et *realia*», *Cahiers du GITA*, 6 (1990-1991), p. 81-126 ou A. Serghidou, «La mer et les femmes dans l'imaginaire tragique», *Mètis* 6 (1991), p. 63-88.

[82] Le ciel, lui aussi est dangereux, mais on ne peut pas y accéder (alors qu'on peut se noyer !).

VII. 3. Excursus cosmogonique.

À en juger d'après les premiers mythes cosmogoniques, ceux que proposent Homère et Hésiode, l'élément humide préside à la formation du monde[83]. Nous trouvons du côté homérique le couple formé par Okéanos et Téthys, mais ce sont les figures cosmogoniques du système hésiodique sur lesquelles reposera notre analyse, étant donné, d'une part, la richesse des indications cosmogoniques que fournit la *Théogonie* d'Hésiode, mieux systématisées que celles de la théogonie implicite de l'*Iliade*[84], et, d'autre part, la large influence exercée sur la pensée grecque, surtout à l'époque archaïque et notamment sur le pensée mythico-poétique, par la «vulgate d'Hésiode»[85].

Selon les données de la *Théogonie*, la première génération issue de l'Abîme-Béant compte Érèbe l'Obscur et la Nuit, ensuite l'Éther et le Jour, nés de l'union des premiers (*Th.* 123-125). L'obscurité de l'Érèbe est indissociable de l'idée d'humidité[86] et on voit ainsi que l'idée d'une réalité fluide, floue, car indifférenciée, sert à exprimer la réalité d'avant l'acte cosmogonique. De son côté, Gaia donne naissance à Ouranos, aux Hautes Montagnes et à Pontos (*Th.* 126-132) et son acte de création par parthénogenèse est un processus de différenciation par lequel se définissent de haut en bas, en ordre hiérarchique, les grands étages cosmiques du monde. Pontos, le Flot Marin, «l'étendue stérile du large qui se gonfle et fait rage» (v. 131-132), est désormais rangé à sa place dans la structure du monde, dès les premiers actes de la cosmogonie[87]. Il désigne globalement l'espace marin, car sa nature (en tant que domaine du monde) et sa personnalité (en tant qu'entité divine primordiale) sont mal définies et demeureront ainsi jusqu'à la fin du poème. En revanche, Pontos jouera un rôle considérable dans l'étape suivante de différenciation des structures et

---

[83] On en trouve des échos dans la poésie pindarique, pour ne pas parler de la cosmologie thalésienne: le premier vers de la *Première Olympique* affirme que «le premier des biens est l'eau» (*Ol.* I 1); ou, un vers de la *Troisième Olympique* nous dit: «entre tous les éléments l'eau tient le premier rang, comme l'or est le plus estimable de tous les biens» (*Ol.* III 42). *Contra:* Wilamowitz, *Kronos und die Titanen* est d'avis que les peuplades grecques, continentales, ne sauraient concevoir l'idée de création du monde qu'à partir de la Terre et, en conséquence, le mythe de l'eau primordiale doit provenir dans le monde hellénique des régions insulaires. Voir la discussion et les critiques apportées à cette théorie par Rudhardt 1971: 48-50.

[84] Voir, à ce sujet, Rudhardt 1971: 39-44.

[85] Selon l'expression de Rudhardt 1971: 44, qui conclut: «le système hésiodique s'est pourtant largement vulgarisé et paraît pour l'essentiel dominer la réflexion mythologique» (p. 53). Nous laissons également de côté d'autres théogonies ultérieures et systèmes cosmogoniques élaborés par des mages-philosophes, tels Épiménide, Phérécyde ou Acousilaos, quelques bribes de la *Titanomachie* (v. 16-20 Davies), quelques cosmogonies dites orphiques, notamment les données du Papyrus de Derveni, et les systèmes élaborés par les Présocratiques.

[86] Hés. *Th.* 123, Ar. *Ois.* 693-695; *Orph*. fr. 54 et 65 (Kern) parlent de ses brumes, sème récurrent de l'humidité dans la pensée grecque de l'époque archaïque.

[87] Dans la guerre entre les Titans et les Cronides, lorsque Zeus fait éclater ses foudres, l'univers entier frémit, à savoir Pontos, Gaia, Ouranos, l'Olympe, Okéanos et le Tartare (*Th.* 678-682, 839-849).

des régions cosmiques du monde, selon un processus d'affinement progressif. Faute de traits mieux «personnalisés», telle est sa fonction cosmogonique: de son union «incestueuse» avec Gaia, le «principe» qui l'avait généré de soi-même, sont issus Nérée, Thaumas, Phorkys, Kétô et Eurybie (v. 233-239)[88]. Dieu marin à l'instar de son père, Nérée est le plus important parmi ces entités qui se caractérisent notamment par leur puissance: il est mentionné en premier et son nom figure en tête du vers qui se termine, symétriquement, sur le nom de Pontos (Νηρέα δ' ἀψευδέα καὶ ἀληθέα γείνατο Πόντος)[89]. Cette opposition formelle, assez rare dans le style de la *Théogonie* hésiodique[90], indique que la naissance de Nérée apporte une première différenciation de l'espace marin, comme le souligne Jean Rudhardt: «alors que Pontos symbolise toute l'étendue des mers ou davantage encore leur surface agitée, redoutable aux hommes qui s'y aventurent, Nérée en habite les profondeurs»[91]. Hésiode ne décrit en détail ni l'un ni l'autre. Une fois que Pontos a accompli la fonction cosmogonique qui lui a été assignée, il n'apparaîtra plus à travers la *Théogonie*. Si l'on en juge d'après les occurrences hésiodiques du mot πόντος[92], elles concernent toujours la haute mer vue à sa surface, parce que ses attributs renvoient à son immense étendue plate, au caractère impétueux des vagues, à la saleté des eaux et à leur stérilité. Quant à Nérée, il est défini d'emblée comme Vieillard de la Mer (ἅλιος γέρων, v. 1003), du nom même que les poèmes homériques donnent aussi à Protée et Phorkys[93]. Comme eux, Nérée est «sans mensonge ni oubli» (v. 233), «véridique et bienveillant» (v. 235) parce qu'avec lui «les justes coutumes ne tombent pas dans l'oubli et qu'il ne connaît que desseins de justice et de bienveillance». Comme Protée, le savoir de Nérée concerne la connaissance de l'avenir, c'est un don prophétique. L'emploi homérique d'ἅλς dans son surnom induit déjà une différence spécifique par rapport à πόντος, surtout quand, en

---

[88] Voir aussi Hyg. *Fab*. 7; Apollod. I 2. 6; Schol. Ap. Rhod. *Arg*. I 1165.
[89] Le nom de Gaia n'est mentionné qu'à la fin du passage exposant la lignée de Pontos, car c'est la paternité qui compte, notamment dans le cas de Nérée. On admet cependant que Gaia n'est pas seulement la mère des quatre derniers enfants de Pontos, mais aussi de Nérée (cf. West 1966 *ad* v. 238), ce qui montre que, sous ses formes premières (Pontos issu de Gaia et Nérée né de leur union), l'espace marin est issu de la Terre (la «Terre» qui demeure peut être autre chose que la Terre où nous l'entendons).
[90] Cf. West 1966, *ad* v. 233.
[91] Rudhardt 1971: 28.
[92] Hés. *Th.* 107, 109, 131, 696, 737, 808; *Trav.* 247, 635, 650, 670, 691, 817.
[93] Hés. *Th.* 1003 = *Il.* I 538, 556, XX 107, XXIV 562, *Od.* IV 365 (Protée), XIII 96 et 345 (Phorkys), XXIV 58. Ajoutons Glaucos, un autre Vieillard de la Mer si on l'identifie avec le Γερῶν honoré à Gythéron selon Paus. III 21. 9; aussi schol. *ad* Ap. Rhod. *Arg.* II 767, parlant d'un culte de Glaucos, Γερῶν καλούμενος chez les Ibères; cf. Virg., *Én.* V 823, avec l'expression *Senior Glauci chorus.*

composition avec βένθος (précédés par ἐν ou κατά)[94], le mot sert à désigner sa résidence sous-marine. Là-bas, au fond de la mer, on le rencontre toujours assis, car l'inactivité ou l'immobilité vont de pair avec la profondeur, mais aussi avec sa sagesse, comme on le verra. Quand il n'est pas traité comme une figure à peine définie, car presque anonyme (puisque son nom propre cède le pas à son surnom générique de Vieux de la Mer)[95], Nérée jouira toujours, autant dans la littérature que dans l'iconographie, de l'image d'un vieillard digne et droit, père des Néréides[96], jeunes filles issues de son union avec Doris, une Océanide[97]. Okéanos appartient à la même génération que Nérée, mais il est né plus tôt dans le déroulement de la cosmogonie hésiodique, de l'union de Gaia et d'Ouranos (v. 133)[98]. Il n'est pas cependant lié directement à l'espace marin: dans le système hésiodique, comme chez Homère, sa place se trouve à la périphérie de l'univers, aux extrémités des terres et des mers, où il roule ses eaux profondes et tourbillonnantes autour du monde[99].

Revenons aux entités liées à l'espace marin. À en juger d'après les deux ancêtres primordiaux, Pontos et Gaia, et le fait que chaque union nouvelle entre leurs descendants

---

[94] *Il.* I 358 = XVIII 36 (ἡμένη ἐν βένθεσσιν ἁλὸς παρὰ πατρὶ γέροντι), 38 (πᾶσαι, ὅσαι κατὰ βένθος ἁλὸς Νηρηΐδες ἦσαν) et 49 (ἄλλαί θ' αἳ κατὰ βένθος ἁλὸς Νηρηΐδες ἦσαν).

[95] Comme le confirme Pausanias, à propos du culte de Nérée chez les Gythéates (III 21. 9): «Les Gythéates révèrent encore une ancienne divinité, dont ils parlent comme d'un vieillard, et qui a, disent-ils, son palais dans la mer; je m'imagine que c'est Nérée qu'ils veulent dire, et je le conjecture de ces paroles de Thétis aux nymphes dans Homère: "Pour vous, Nymphes, rentrez dans vos grottes profondes; un vieillard fortuné vous attend sous les ondes; allez revoir Nérée et briller à sa cour"».

[96] Quand Hérodote (II 50. 1) donne des exemples de noms de figures divines grecques qui ne sont pas venues d'Égypte, il mentionne le nom des Néréides au lieu de celui de leur père, auquel elles doivent, en fait, leur nom.

[97] Les autres enfants de Pontos ne sortent pas du schéma des alliances consanguines: Phorkys et Kétô, unis l'un à l'autre, mettent au monde les Grées, les Gorgones et Échidna (v. 270-306); Thaumas épouse une autre Océanide, Électre, et ils mettent au monde Iris et les Harpyes (v. 265-269); enfin, Eurybie est la seule qui épouse une entité non aquatique: elle s'unit à Crios, l'un des Titans fils d'Ouranos, appartenant ainsi à l'autre lignée de Gaia, d'où naîtront Persès, Pallas et Astraios (v. 375-377). En somme, de ces unions consanguines naissent des êtres purs, tous liés à la vie marine, à l'exception des certains des petits-enfants d'Eurybie qui, eux, empruntent des traits à Ouranos et restent attachés étroitement au registre des phénomènes naturels et météorologiques. Il s'agit des Vents, de l'Étoile du Matin et des Astres, issus de l'union entre Astraios et Eôs, à son tour d'ascendance ouranienne (*Th.* 378-382). Pallas épouse une autre Océanide, Styx, et leurs enfants seront des entités plus abstraites, Zèle, Victoire, Pouvoir et Force (*Th.* 383-385). Quant à Persès, il devient le père d'Hécate, par son union avec Astérie (*Th.* 409-411), fille de deux Titans, Coios et Phoibé (il suit ainsi le schéma maternel). Puisque ce ne sont que des divinités mineures, ils font partie des figures divines ancestrales qui se retirent dans les coins périphériques du monde, plus précisément de l'abîme marin, et n'interviennent pas dans la gestion du monde. Remarquons aussi le grand nombre d'unions consanguines entre frère et sœur (Phorkys et Kèto, enfants de Pontos et Gaia), fils et mère (Pontos et Gaia, Orthos et Échidna) ou grande-mère (Orthos et Kèto) ou sa tante ou sa nièce (Orthos et Chimère), etc. Aucune composante nouvelle ne vient s'ajouter aux composantes marines et chthoniennes.

[98] Par cette double union, à la fois avec Ouranos et avec Pontos, engendrés tous les deux par elle seule, Gaia s'assure le statut de racine et d'«aïeule maternelle de la quasi totalité des êtres divins» (cf. Rudhardt 1971: 25), ce qui confère au monde créé unité et ordre.

[99] *Th.* 273, 294, 776, 788-790; *Trav.* 171; *Boucl.* 314.

est porteuse de l'un ou de l'autre de ces éléments, on attendrait logiquement que l'alliance de la mer et de la terre soit présente partout. Nérée s'unit avec Doris et, en dehors du caractère extrêmement prolifique de leur union – cinquante Néréides, pour certains une centaine ! – leur rôle s'arrête là[100]. Nérée et Doris ne présentent plus aucune des caractéristiques liées à la fluidité aquatique: point d'agitation mouvementée, de va-et-vient ondoyant et de pensée retorse, de dynamisme sans forme et sans limites précises, ainsi, parce qu'ils sont relégués dans l'abîme marin, leurs fonctions empruntent les limites précises de l'endroit qui leur a été assigné dans la structure du monde. Après avoir participé au développement de la création, ils se retirent, ne participent pas aux combats entre les générations divines pour la prise du pouvoir, se soumettent à l'ordre instauré par Zeus et les Olympiens et assistent comme spectateurs passifs et impuissants – en dépit de leur force inhérente - au spectacle du monde.

Fig. 18 et 19. Nérée assistant au combat entre Thétis et Pélée

Nérée ne vient pas au secours de sa fille la plus brillante, Thétis, lorsqu'elle s'oppose à Pélée, auquel les dieux olympiens ont décidé de la donner en mariage contre son gré. Sur un péliké attique à f. r. daté vers 550-500 av. J.-C. (fig. 18)[101], on le voit sous l'aspect d'un vieillard digne, te - nant un long bâton, immobile et impassible devant la scène, sa position en retrait, presque isolée du côté droit du champ pictural, son attitude passive contrastant avec la scène centrale. Il en va de même pour l'image peinte sur une amphore attique à f. n. (fig. 19)[102], où on voit Nérée retiré au coin gauche de la scène animée par les Néréides qui encadrent, en mouvement dynamique, le couple central.

D'un mouvement analogue, le couple primordial homérique formé par Okéanos et Téthys s'est retiré aux «limites de la terre nourricière» (*Il*. XIV 200 = 301: … πολυφόρβου πείρατα γαίης) où ils habitent leur propre maison (*Il*. XIV 202 = 303: ἐν σφοῖσι δόμοισιν; XIV 311: …δῶμα βαθυρρόου Ὠκεανοῖο), ne s'impliquent pas dans

[100] Comme le souligne Jean Rudhardt, «quelle que soit la sagesse de Nérée, il n'exerce aucune action dans les premières phases de la cosmogonie et son rôle se limite, dans le déroulement ultérieur des choses, à donner ses filles pour épouses à quelques dieux et à un plus grand nombre de héros» (Rudhardt 1971: 29).
[101] *LIMC su. Peleus*, no. 160 (A), Beazley Arch., no. 200105 (Saint-Petersburg, Musée de l'Ermitage, B1574).
[102] *LIMC su.* Nereus, no. 66 (A), Beazley Arch., no. 6211 (Munich, Antikensammlungen, 1542).

les luttes que se livrent les dieux[103] et ne quittent que rarement leur demeure[104]. Leurs noms sont constamment unis; ainsi, dans l'*Iliade*, le nom de la déesse apparaît à deux reprises seulement, toujours en compagnie du nom d'Okéanos et en sa qualité d'épouse, dans d'autres sources littéraires, elle est aussi rarement mentionnée, et toujours comme épouse d'Okéanos[105]. Selon le chant XIV de l'*Iliade*, leurs sentiments se sont refroidis et Okéanos n'entre plus dans le lit de Téthys (*Il.* XIV 206-207 = 305-306: ἤδη γὰρ δηρὸν χρόνον ἀλλήλων ἀπέχονται/ εὐνῆς καὶ φιλότητος, ἐπεὶ χόλος ἔμπεσε θυμῶι), bien d'autres couples de divinités aquatiques, comme eux, après leur union à un certain stade de la cosmogonie, se séparent l'un de l'autre. Quand nous pensons, cependant, aux réalités cosmiques qu'ils signifient, nous décelons une différence spécifique entre les pans de l'espace aquatique habités par ces dieux et leurs épouses. Bien qu'ils désignent une même réalité, le domaine marin (Nérée et Doris), ou le courant d'eau qui limite la terre (Okéanos et Téthys), il y a une différence entre les deux termes. Prenons l'exemple du couple formé par Okéanos et Téthys: à considérer certains textes tardifs, on pourrait croire que Téthys est une déesse marine des eaux salées, tandis que le fleuve Okéanos serait un dieu des eaux douces[106]. Cela peut-il expliquer une opposition bien plus radicale entre Téthys qui, d'après les sources littéraires des époques hellenistique et romaine, désigne allégoriquement la

---

[103] *Il.* XIV 202-204 mentionne que leur palais avait servi de refuge à Héra pendant la guerre des Olympiens contre les Titans; un poème orphique (fr. 135 Kern) et Apollodore (I 1. 4) nous apprennent qu'Okéanos n'a pas participé au renversement d'Ouranos; Okéanos ne se mêle pas des affaires des dieux: quand Zeus convoque l'assemblée des dieux, au début du chant XX de l'*Iliade*, Okéanos est le seul qui n'y participe pas (v. 7). Voir à ce sujet Bremmer 2003: 42.

[104] Voir, par exemple, le voyage entrepris par Okéanos dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle (v. 286-287, 299-302, 394-395). À cette occasion, Okéanos prêche à Prométhée la modération et le respect de l'ordre nouvellement installé dans le monde, l'ordre olympien. Bien que lui-même ne soit pas impliqué dans la lutte des Olympiens contre les Titans, une fois le règne olympien installé, Okéanos s'y soumet et contribue au maintien de l'ordre que Zeus a fondé. Figure divine ancestrale participant aux premiers stades de la théo- et de la cosmogonie, Okéanos respecte l'ordre et l'équilibre auxquels celles-ci ont abouti une fois la création du monde achevée. De plus, circonscrivant toute l'étendue des terres et des mers, Okéanos assure les limites du monde désormais mis en ordre et garantit sa configuration, celle du bouclier d'Achille ou celle d'Héraclès (*Il.* XVIII 483-608, respectivement Hés. *Boucl.* 314-315).

[105] Dans la *Théogonie* hésiodique, selon la tradition des unions consanguines, Okéanos s'unit à sa sœur Téthys, dont la nature est pareille à la sienne. Platon, *Crat.* 402b, mentionne un soi-disant hymne d'Orphée qui «dit quelque part qu'Okéanos au noble courant fut le premier initiateur du mariage, lui qui s'unit à Téthys, sa sœur, née de la même mère que lui».

[106] Plus tard, le Neptune assimilé à Poséidon en raison de l'influence grecque aura deux parèdres féminines dont la nature est significative à cet égard: Salacia Neptuni, l'eau bondissante, jaillissante, de surface (cf. Aullu-Gelle, *Nuits attiques*, XII 23) et Venilia, l'eau au repos, douce et docile, spécifique des profondeurs marines (cf. Varron, *De lingua latina* XII). Cette paire semble répondre à l'ancienne dichotomie entre les eaux salées et douces, que leur union fait disparaître.

mer[107], les eaux salées, voire la Terre (!)[108], et son époux, Dieu-Fleuve?[109] D'après Jean Rudhardt, «[ces témoignages] ne doivent pas nous abuser; ils datent d'une époque tardive où le nom d'Okéanos, employé dans un sens géographique désigne souvent les Océans, de telle sorte qu'Okéanos et Téthys ne s'y opposent pas à coup sûr comme feraient un fleuve et la mer»[110].

Tout au plus, pourrait-on supposer l'existence d'une disjonction primitive des fonctions et des positions qu'ils occupent dans la texture du cours primordial d'eau, à savoir, Okéanos - maître des flots, des courants en mouvement éternel à la surface de l'eau - , Téthys - résidente de l'abîme près de l'assise terrestre, Gaia, et de son symbolisme («Grande Déesse», nourrice universelle, immobilisme, état de repos). Cette distinction, ce n'est pas en termes d'antithèse qu'on peut la formuler, mais plutôt de contraste, car, bien que disjoints, les principes divins animés et les niveaux de l'espace aquatique sur lesquels ils règnent sont complémentaires et forment un tout indissociable. Quand Eschyle décrit le lieu mystérieux des sources de l'Océan, l'endroit où les eaux arrivent au terme de leur course autour du monde pour prendre un nouveau départ, il mentionne, dans les régions orientales de la mer Erythrée, près de l'Océan, «l'eau calme des Éthiopiens, la nappe aux

---

[107] Lyc. *Al.* 681 (mère des Sirènes), 1069; Virg. *Georg.* I 29-31; Sén. *HF* 886-887; *Orph. H.* 22. 1; Lucain I 413 («*Tethyos unda vagans*»); Stat. *Théb.* III 34; *Souda su.* Téthys: «Téthys: la mer» (Τηθύς· ἡ θάλασσα).

[108] Cf. *EM* 756. 37; Hsch. *su.* Téthys; *Souda su.* Téthys: un manuscrit ajoute au texte (voir ci-dessus, n. 108) la glose «Téthys: la terre» (Τηθύς· ἡ γῆ).

[109] Cette séparation qu'opèrent les sources littéraires tardives entre les positions qu'occupent Okéanos et Téthys dans le domaine aquatique influe aussi sur l'iconographie qui représente Okéanos, sous un aspect anthropomorphe ou non – mais cela relève d'une dualité constante à son sujet –, toujours en liaison avec les eaux de surface. Par exemple, un bas relief d'époque romaine nous montre le char de Séléné émergeant de l'Océan et s'élevant au-dessus de lui: le dieu est représenté *étendu* devant les chevaux de l'attelage divin et sa figure anthropomorphe remplace le mouvement des vagues (cf. E. Esperandieu, *Recueil des bas reliefs de la Gaule romaine*, Paris: PUF, 1947-1966, t. I, no. 559). Les sculptures qui ornent de nombreux sarcophages romains montrent Okéanos à la surface des eaux, les vagues sur lesquelles nagent des montres aquatiques sont formées par les ondulations de la barbe du dieu. L'une de ses représentations est particulièrement significative: la face d'Okéanos y apparaît *horizontalement* à la surface des flots: ce visage anthropomorphe est le visage même des eaux (cf. A. Rumpf, *Die Meerweesen auf den antiken Sarkophagreliefs*, notamment nos. 27 et 29, et surtout no. 42, pl. 48). On n'exclut pas que des facteurs naturalistes aient joué dans cette distribution binaire des champs d'activité entre les dieux et les déesses marines, assignant aux dieux la surface de la mer comme champ d'action grâce aux rapprochements entre l'écume des flots et la chevelure et la barbe des vieillards de la mer, ainsi que le suggèrent certains commentateurs, tels G. Herzog-Hauser, *RE* XVII, 1936, c. 25; L. Patroni, *Commenti mediterranei all'Odissea*, Milan: Marzorati, 1950, p. 113 et déjà Serv. *ad* Virg. *Georg.* IV 402 (cf. Briquel 1985: 144, n. 10). Cette explication nous semble un peu simpliste et limitée: rien n'empêche, en fait, que les déités féminines de la mer soient rapprochées de la surface de la mer grâce à leur chevelure, à leurs voiles flottants, ainsi qu'on le voit sur plusieurs documents représentant les actions des Néréides, par exemple, dans ce champ privilégié de leur action, précisément la ligne des flots. De même, quand un hymne orphique (*Orph. H.* 83) qualifie Okéanos de ὑγροκέλευθος «qui chemine à travers les eaux», on ne voit rien qui distingue Okéanos – s'il s'agit d'un être anthropomorphe - de tout autre dieu aquatique.

[110] Rudhardt 1971: 59.

reflets d'airain, nourrice de toutes choses»[111]. L'image laisse entrevoir une disjonction entre le mouvement circulaire éternel du courant d'Okéanos et l'étendue d'eau en repos où il se réalimente dans un mouvement continu comme si cet endroit représentait sa source de ravitaillement et son foyer (une image qui indique le «terme» du devenir?)[112]. Remarquons, cependant, l'unité entre le courant (d'Okéanos) et les sources (de Téthys): si le lieu des sources d'Okéanos constitue à la fois le point d'arrivée et le point de départ de son circuit (ce qui rappelle l'épithète homérique d'ἀψόρροος)[113], le fleuve se réalimente continuellement à ses propres eaux.

Cette même idée de superposition entre deux couches distinctes, l'une supérieure, l'autre inférieure, se retrouve dans l'expression *ultima Téthys* de Catulle, traduite par «Téthys qui borne le monde»[114], où l'image est celle de la relégation de Téthys autant aux

---

[111] Esch. fr. 323 Mette (Strab. I 2. 27): φοινικόπεδόν τ᾽ Ἐρυθρᾶς ἱερὸν/ χεῦμα θαλάσσης/ χαλκοκέραυνόν τε παρ᾽ Ὠκεανῷ/ λίμναν παντρόφον Αἰθιόπων.

[112] Remarquons l'image du foyer qu'utilise Eschyle pour décrire cet endroit quand il parle de l'embouchure où le Soleil, de retour de sa course journalière, se baigne pour reposer son corps immortel. Dans son *Prom. ench.* (v. 808-809), Eschyle mentionne aussi le pays des Éthiopiens qui se trouve «près des sources du Soleil». La même image se retrouve chez Nonnos quand il situe les embouchures d'Okéanos près du palais du Soleil, dans les régions occidentales du monde, et décrit les ablutions matinales d'Hélios et de son attelage dans les flots de l'Océan (*Dion.* XII 1-12). Malheureusement, le lieu des sources d'Okéanos reste entouré de mystère dans la tradition littéraire grecque, car, à part ces deux passages, on n'en trouve aucune description. Notons le rapprochement entre Okéanos, le fleuve qui entoure la terre par son mouvement incessant, et Hélios, une autre figure divine engagée en un mouvement continu et régulier entre les antipodes du monde qui, eux à leur tour et par le mouvement de l'astre, se trouvent confondus d'après le schéma de la coïncidence des opposés. Rappelons que le lien entre Okéanos et Hélios, particulièrement entre leurs sources, se trouve mentionné dans la poésie épique et lyrique d'époque archaïque: les portes odysséennes d'Hélios se trouvent dans le voisinage du cours d'Okéanos (*Od.* XXIV 11-12); selon Mimnerme, pendant la nuit, Hélios reste en repos, plongé dans un profond sommeil sur une couche d'or qui flotte sur l'eau de l'Océan. Dans cet état, tout en naviguant le long du fleuve d'ouest en est, le Soleil est amené «du pays des Hespérides à la terre des Éthiopiens», où il rejoint le point de son lever (Mimn. fr. 12 West, aussi Stés. fr. S17 Campbell, Esch. fr. 69 *TrGF*, Phéréc. 118 *FGrH*); d'après une autre tradition, Hélios et ses chevaux naviguent dans une coupe d'or qui les porte durant la nuit à travers Okéanos, du couchant vers le levant; le dieu donne cette même coupe à Héraclès pour qu'il puisse aller vers l'île d'Érythie et, quand le héros est au large, Okéanos, voulant le mettre à l'épreuve, agite sur ses vagues la coupe d'Héraclès et se montre à ses yeux dans une épiphanie (Ath. 469c-470d; Apollod. II 5. 10; Schol. Ap. Rhod. *Arg.* IV 1396-1399); dans un passage de la *Bibliothèque* d'Apollodore (I 6. 1), on apprend incidemment que le géant Alcyoneus a enlevé les vaches du Soleil de l'île Erythie, avant de parvenir dans l'île où Héraclès rencontre le Soleil. D'autres astres se baignent dans les eaux de l'Océan: l'Aurore (*Od.* XXIII 347; Mimn. XI 4 West), Séléné (*HhSél.* 7-8), l'étoile Arcturus (Hés. *Trav.* 566), Hélios (*HhHerm.* 68-69, *HhHél.*15-16). Toutes ces données mettent en lumière la façon dont aux extrémités du monde les étages du monde se rejoignent (Burkert 1977: 277). Et Alain Ballabriga de conclure: «les Enfers, la Terre, la Mer et le Ciel se rencontrent et le Soleil y vient au contact d'Océan» (Ballabriga 1986: 50).

[113] *Il.* XVIII 399; *Od.* X 65, aussi Hés. *Th.* 776.

[114] Catul. 88. 5-6: *suscipit, o Gelli, quantum non ultima Tethys/ nec genitor Nympharum abluit Oceanus*…. L'expression apparaît dans un contexte d'impossibilités où «ni Téthys ni Okéanos ni les Nymphes» ne sauraient purifier d'une souillure. Nous avons consulté les traductions de M. Rat (Paris: Garnier, 1931), G. Lafaye (Paris: Les Belles Lettres, 1964) et Héguin de Guerle (Paris, 1862). Ce dernier offre la traduction suivante: «toutes les eaux de l'Océan, quand on y comprendrait les mers les plus reculées».

confins de la terre qu'au niveau le plus profond des eaux[115]. L'expression employée dans les *Argonautiques orphiques* reprend cette même idée: «l'eau de Téthys, la plus lointaine»[116]. Une épigramme d'Archias, conservée dans l'*Anthologie palatine*, mentionne «les limites de Téthys»[117], là les extrémités des ἐσχατιαί ou les limites des πέραι peuvent être comprises autant comme éloignement que comme soubassement, ce qui s'accorde avec la nature primitive de la déesse qu'atteste une scholie à l'*Iliade* qui dit que «par Téthys, Homère désigne la terre, en tant qu'elle est une sorte de nourrice et qu'elle alimente toutes choses»[118]. Le commentaire du scholiaste s'accorde aussi avec les notices de l'*Étymologicum Magnum* qui rapproche «étymologiquement» Téthys de la terre («Téthys : la terre, du mot τίτθη, la nourrice; car l'eau nourrit toutes choses»), tandis que Okéanos, lui, est assimilé au ciel («Okéanos: c'est le ciel qui est envisagé [sous ce nom] d'après l'expression ὠκέως "mener à terme rapidement"»)[119], de la même façon un hymne orphique invoque Okéanos avec la formule «ô toi, qui es le principe de la voûte céleste»[120]. Hésychius, lui-aussi, rapporte Téthys à la terre et Okéanos à l'air «dans lequel s'éloigne les âmes des mourants»[121]. En vertu peut-être des rapprochements entre les noms de Téthys et Thétis, aussi de leur relation de parenté, une scholie à l'*Alexandra* de Lycophron appelle Thétis εὐθεσίας αἰτία, cause de la bonne disposition du cosmos et, de manière explicite,

---

[115]Notons que Catulle, quand il décrit la dernière étape de la course des astres, imagine que les astres plongent dans cette eau lointaine et qu'ils en ressortent pour briller à nouveau au-dessus de la terre; cette eau, il la désigne tantôt sous le nom d'Okéanos, tantôt sous celui de Téthys (66, 68, 70), car les deux noms se réfèrent au même domaine spatial, le courant d'eau qui limite le monde.

[116] *Orph. Arg.* 335 et 1104: Τηθύος ἔσχατον ὕδωρ.

[117] Archias, *Anth. Pal.* VII 214: Τηθύος εἰς πείρατα (cf. Rudhardt 1971: 64).

[118] Schol. *ad Il*. XIV 201: Τηθὺν δὲ τὴν γῆν φησιν, οἱονεὶ τιθήνην τινὰ οὖσαν καὶ τρόφον πάντων.

[119] *EM* 756.37: Τηθύς· τηθύος· ἡ γῆ παρὰ τίτθη· τὸ γὰρ ὕδωρ πάντα τρέφει· ἢ ὅτι κυρία ἐστι τῆς ὑγρᾶς οὐσίας, ἀφ᾽ ἧς πάντα τρέφεται. *Id*. 821. 8: Ὠκεανός ˊ παρὰ τὸ ὠκέως ἀνύττειν ὁ οὐρανὸς νενόμισται. N'oublions pas que, chez Hésiode, l'une des filles d'Okéanos s'appelle Ouranie (*Th.* 350); quant à l'Okéanos homérique, il y a de nombreuses données qui nous amènent à supposer qu'Ouranos est son fils (cf. Rudhardt 1971: 40-41). De plus, jusqu'à l'époque hellénistique, la quasi totalité des auteurs s'accordent à considérer la Terre (Γαῖα, Γῆ ou Χθών) comme l'épouse du Ciel Ouranos. Selon la cosmogonie composite qu'Apollonios de Rhodes prête à Orphée, Ophyon et Eurynome, fille d'Okéanos, auraient régné sur l'Olympe jusqu'à ce qu'ils en fussent chassés et fussent précipités dans les flots de l'Océan par Cronos et Rhéa (*Arg.* I 503-504; voir aussi Nonn. *Dion.* II 573, VIII 158; Tzetz. *ad Lyc.* 1191). Même une peinture de vase pourrait illustrer une certaine relation d'Okéanos avec le ciel, car elle montre Héraclès, déifié, parvenant au monde divin céleste, au-dessus d'une région où nagent des dauphins (cf. Rudhardt 1971: 79, n. 9).

[120] *Orph*. *H*. 83. 7: ἀρχὴ πόλου. Voir le texte intégral et la traduction de Rudhardt 1971: 46 et n. 3.

[121] Hsch. *su.* Téthys: Τηθύς· ἡ γῆ (à la différence de Thétis, «la mère d'Achille et aussi la mer» (!), cf. *id., su.* Thétis); *id.*, *su.* Ὠκεανοῖο πόρον· τὸν ἀέρα, εἰς ὃν αἱ ψυχαὶ τῶν τελευτώντων ἀποχωροῦσιν; *id., su.* Ὠκεανός· ἀήρ, [θήρ], θάλασσα καὶ ποταμὸς ὑπερμεγέθης.

l'assimile à la mer, Θέτις ἡ θάλασσα, tout en précisant que si Thétis est cause d'εὐθεσία, c'est parce que l'élément liquide s'étant condensé à l'origine du monde, la terre ferme est apparue, et ce fut le bon ordre de l'univers (ἐφάνη ἡ ξηρὰ καὶ γέγονε τοῦ παντὸς εὐκοσμία)[122]. Il y a, comme on le voit, une tradition assez constante qui rattache Okéanos sinon au ciel – ce qui pourrait provenir de la tradition qui atteste l'existence d'un couple formé par Okéanos et Gaia, comme on le verra - , du moins aux régions supérieures, tandis que Téthys, elle, est rattachée assez constamment aux régions inférieures, proches de l'assise terrestre et de Terre[123]. Pourrait-on supposer que les auteurs de telles gloses avaient à leur disposition des documents plus anciens, conservant des données sur la nature primitive de la déesse?[124] Par contre, dans l'un des *Hymnes orphiques*, c'est Nérée qui est présenté comme assise et fond de la mer, limite de la terre, car principe de toute chose (ἕδρην...πυθμὴν μὲν πόντου, γαίης πέρας, ἀρχὴ ἁπαντων)[125]. Bien que tous ces textes soient tardifs et qu'il soit difficile de fixer la tradition ou les traditions auxquelles ils se rattachent, on a tout lieu de croire qu'elles reprennent des thèmes mythiques plus anciens ou des analogies archaïques. Il est cependant possible de poursuivre dans cette voie et d'envisager les figures divines marines primordiales dans une autre perspective.

Notons qu'à ces auteurs s'ajoute une autre tradition, rattachée par la suite aux poètes anciens, tels Alcée, Musée, Phérécyde, Épiménide[126], tradition qui atteste d'une union primitive d'Okéanos avec la Terre. D'après Alcée, de l'union entre Okéanos et Gaia est né Achéloos, d'après Musée et Phérécyde, c'est Triptolème, enfin, d'après Épiménide, ce sont

---

[122] Schol. *ad* Lyc. *Al.* 22, p. 23 Scheer (cf. Detienne &Vernant 1974: 139).

[123] Proclus (in Plat. *Tim*. 40e) fera d'Océan un principe de distinction entre divers ordres de la réalité, entre la partie de la sphère céleste supérieure et celle qui est inférieure à la terre, entre visible et invisible (cf. Rudhardt 1971: 91).

[124] Ov. *Fast.* IV 136-139 décrit le bain de la statue de Vénus, à l'occasion des *Veneralia*. Le bain rituel était suivi par le bain des femmes des classes populaires, couronnées de myrthe, dans l'eau de bain des hommes: selon l'interprétation de Lilly Kahil, «elles cherchaient, par une opération magique, à bénéficier de la puissance fécondante infuse dans l'eau où les hommes s'étaient plongés» (Kahil 1994: 219). Comme preuve, l'A ajoute que le rite avait lieu sous l'invocation de la *Fortuna Virilis*, qui faisait profiter les femmes de faveurs masculines. Même si ce témoignage ne dit rien sur une possible dualité féminin/ masculin de l'eau, il importe de souligner que le bain rituel des femmes avait pour but d'augmenter leur fertilité, mettant ainsi en valeur la puissance prolifique de l'eau primordiale. Notons aussi que le thème des bains rituels (surtout pré- ou post-nuptiaux) et les rites d'immersion (dans la mer, les cours d'eau, les lacs, etc.) concernent essentiellement les femmes.

[125] *Orph. H.* 23, p. 20 (Quandt).

[126] Il semble que chez Alcée, fr. 450 (Campbell), Achéloos soit le fils d'Okéanos et de la Terre (*apud.* Comes Natalis, *Myth.* 7. 2: «*Alcaeus Oceani et Terrae filium esse (Acheloum) sensit*»); Musée, fr. 2 B 10 D.-K.; Phéréc. *apud* Apollod. I 5. 2; Épiménide fr. 3 B 7 D.-K.

les Harpyes. On assiste alors à une assimilation tardive de Téthys à Gaia, reprenant celle des deux déesses et des principes qu'elles incarnent, assimilation récusée par Jean Rudhardt à cause de l'absence des témoignages anciens, des abus des spéculations étymologiques et des exégèses allégoriques spécifiques notamment de la physique des philosophes stoïciens[127]. Le fait que Téthys et Gaia ne peuvent être assimilées[128] n'exclut pas que Gaia, entité primordiale, et Okéanos, dieu de seconde génération, s'unissent – étant donné la profusion d'unions consanguines chez les divinités aquatiques – et interviennent ainsi de nouveau, à un stade postérieur du processus de diversification et de différenciation graduelle du monde puisque, conformément à ce qui a été mentionné pour les deux ancêtres primordiaux, Pontos et Gaia, l'alliance de la mer et de la terre devait être présente partout et à tout instant de la structuration progressive du domaine marin. Achéloos, Triptolème ou les Harpyes, tous viennent au monde à une époque où les domaines et les structures spatiales principales, voire les hommes, se trouvent déjà établis dans un monde organisé. Rien ne nous empêche de supposer que, d'après le schéma de disjonction entre Okéanos et Téthys, Nérée et Doris, à leur tour, Okéanos et Gaia se séparent après leur union pour laisser place à des nouvelles unions, et cette séparation serait alors le signe qu'encore un pas dans le processus de mise en ordre du monde a été accompli depuis l'origine où le tout était indifférencié, où Ciel et Mer se confondaient, d'après une vision cosmologique pré-atlantéenne de la configuration de l'univers.

Ainsi, nous sommes amenés à supposer que l'opposition constante entre la surface de la mer et l'abîme, aussi bien que leur complémentarité - et la tension dialectique qui en résulte - , renvoient aux données des mythes cosmogoniques liés au domaine aquatique, suivant l'axiome d'après lequel toute cosmologie renvoie à une cosmogonie, et les séparations répétées qui interviennent dans les couples des divinités aquatiques primordiales, puis celle d'Okéanos et Gaia, ont comme corollaire la disjonction entre la ligne de surface de la mer et celle de son fond, homologue à l'assise terrestre. Cette disjonction oppose les deux lignes, l'une qui couronne, l'autre qui soutient; les deux couches qu'elle définissent, celle des eaux de surface et celle des eaux profondes, se trouvent à la fois distinctes et complémentaires; ensemble, elles forment un tout, décrit par Platon, dans *Critias* (3a), quand il parle du «profond vase marin» qui enferme l'Attique.

---

[127] Rudhardt 1971: 61.

[128] Pourtant, qu'elles paraissent se répondre pourrait relever des similitudes apparentes des déesses du panthéon grec à un stade plus primitif (cf. Burkert 2005 [1972]: 77).

Cette image ou le symbolisme de la coquille ou de la *concha* reproduisent à petite échelle l'image du vaste infini de la mer enfermée dans un immense récipient. Le découpage de la masse marine en deux couches, correspondant à la séparation des couples primordiaux, a une valeur tout à fait positive: l'unité totale du monde marin se voit ainsi particularisé afin de signifier la diversité des formes de l'univers entier et son évolution grâce à la dynamique cosmogonique. La tension dialectique entre la surface de la mer et son assise terrestre respecte les principes de la logique antagonique de la cosmologie grecque archaïque: il faut désunir ce qui a été d'abord confondu pour obtenir une réalité nouvelle. Cette logique relève du fait que, pour la pensée spatiale grecque d'âge archaïque, l'identification des rapports d'opposition et l'établissement des rapports d'antonymie entre des éléments de plus en plus abstraits constituent les mécanismes fondamentaux par lesquels la pensée elle-même, le langage, la mémoire structurent l'expérience. La distinction des rapports d'opposition a toujours comme point de départ une opposition absolue, par la suite, l'expérience décèle progressivement des rapports d'opposition de plus en plus subtils et les exprime sous la forme d'antonymes graduels. On sait l'importance de la polarité et de l'analogie dans la pensée grecque archaïque, en tant que mécanismes opposés aux structures syllogistiques de la logique aristotélicienne et post-aristotélicienne[129], cette importance qu'on découvre à la surface des textes ou des images se place au niveau le plus profond de la structuration de la pensée. Ce qui étonne, c'est la remarquable fascination qu'exercent les dichotomies sur les rhapsodes d'époque archaïque, particulièrement dans les théogonies et cosmogonies qui, en fait, reflètent la pensée religieuse d'une société

---

[129]Il y a une riche littérature critique consacrée à l'étude de l'analogie et de la polarité comme «tools of conscious philosophical argumentation», suivant les termes de Cruse 2000: 16 et *passim*. Plus d'une fois le traitement des paires d'opposés, si fréquentes dans la poésie lyrique homérique et post-homérique a servi d'étape préliminaire de l'analyse dans la dialectique présocratique. Voir à ce sujet E. Kemmer, *Die polare Ausdruckweise in der griechischen Literatur*, Diss. Würzburg (= Beiträge zur historischen Syntax der griechischen Sprache, 15), Würzburg, 1903; Lloyd 1966; Fränkel 1975 (1955); Prier 1976. Voir aussi, pour le traitement des structures polaires de la pensée pindarique, Hubbard 1985, dont la conclusion est extrêmement suggestive: «polarity was as fundamental to early Greek thought as μέν and δέ» (p. 8). De plus, sur le plan narratologique, l'antithèse a été analysée en tant que structure rhétorique située à la surface des poèmes pindariques («rhetorical surface-structure») par E. Thummer, *Pindar. Die Isthmischen Gedichte*, Heidelberg: Winter, 1968, I, 135-137 et G. Frener, *Kontrast und Antithese bei Pindar* (diss. Innsbruck), Innsbruck, 1968. Ces structures de la pensée grecque archaïque s'acheminent vers une véritable théorie dialectique. Une distinction entre antithèse et polarité a été proposée. On reprend les définitions qu'en donne Hubbard 1985: 6, n. 10: l'A appelle *antithèse* «a binary opposition in its actualized, surface-textual form», tandis que la *polarité* dénote «the opposition in its archetypal, deep-structural form». Nous utiliserons désormais ces termes dans cette acception.

attachée au monde des dieux et tournée vers l'opposition Cosmos-Chaos[130]. Paradoxalement, les termes de tout binôme se retrouvent simultanément séparés et rapprochés par le fait même qu'ils sont pris dans un rapport d'opposition mais au même niveau de référence, les Grecs ne comparant que des mesures situées sur le même plan du système de référence. Ainsi, les termes polaires sont en même temps similaires ou apparentés, se rapprochant par le simple fait qu'ils partagent le même cadre référenciel dont ils constituent les pôles[131]. On trouve ces principes logiques transposés sur le plan narratif dans les mythes cosmogoniques: i) seule, une union suivie d'une séparation, est susceptible de générer une réalité nouvelle, ensuite de maintenir le monde dans un ordre où chaque partie est à sa place dans un parfait équilibre grâce aux rapports géométriques de parallélisme, d'équidistance et de symétrie; ii) cependant, il est aussi nécessaire d'arrêter la génération divine, sinon, on risque de se retrouver avec des milliers de dieux et plus de τιμαί à leur donner.

L'espace marin que délimitent la ligne des ondes et l'assise terrestre, grâce à l'union suivie de la désunion de Gaia et Okéanos sur le modèle d'autres séparations semblables, est une structure spatiale issue du processus d'organisation de la configuration du monde. Quand Gaia et les déesses primordiales de l'eau, au terme des mythes théogoniques, s'assoient au plus profond de la mer, elles parachèvent une évolution qui, jalonnée par des unions/désunions successives et apparemment désordonnées, a fait progressivement émerger du chaos primordial un cosmos désormais ordonné, organisé, différencié, hiérarchisé et stabilisé. Il est vrai qu'il convient d'être très nuancé dans une telle affirmation, sinon, on risque de tomber autant dans les pièges de l'opposition entre masculin et féminin et de ses corollaires que dans les pièges du schématisme de la partition binaire «recherchée à tout prix». Certes, une cosmogonie doit expliquer le monde, mais le monde réel ne lui est pas rattaché. Il est important, à notre avis, de saisir ce mouvement orienté vers les profondeurs attribué aux déesses primordiales aquatiques.

---

[130] La plupart des récits théogoniques, par exemple celui d'Hésiode, se développent suivant un axe linéaire, du désordre vers l'ordre; chez les Orphiques, le récit décrit un cycle d'expansions et de concentrations successives (cf. Detienne & Vernant 1974: 132).

[131] C'est ce que Cruse 1986: 197 désigne par l'expression «the simultanoeus closeness, and distance from one another, of opposites».

VII. 3. 1. Styx et les sources de la Vérité.

Une tradition constante à travers l'Antiquité grecque atteste l'existence d'un bras souterrain de l'Océan, le dixième, Styx, la plus ancienne des Océanides et dont le statut est singulier parce que, tandis que les neuf autres bras de l'Océan circulent à la surface de la terre et «entourent la terre et le vaste dos de la mer», ses eaux coulent «sous le sol aux vastes routes» (*Th*. 786-790). D'après un schéma analogue aux désunions de ses illustres ancêtres, il semble que Styx se sépare de Pallas, le père hésiodique de ses enfants. Du moins, c'est ce que suggère un fragment de la *Théogonie* d'Épiménide (3 B 6 D.-K.), qui dit qu'elle s'unit à un certain Peiras, qui n'est mentionné qu'à cette occasion dans la tradition mythologique: personnification du nom de la limite, πεῖρας, ce nom est, en revanche, on ne peut plus éloquent, vu la position que les eaux du Styx occupent dans la topographie du monde, au bout du monde et sous la terre, dans l'espace-limite par excellence, on retrouve donc l'idée de retraite dans les couches de profondeur, dans le voisinage de l'assise terrestre. De plus, à y regarder de plus près, la topographie où s'insère le Styx hésiodique offre des indications significatives sur la configuration spatiale de l'abîme marin. *C'est là*, pour reprendre la formule hésiodique récurrente dans sa longue description de l'autre monde (v. 720-819), que:

i) sont enfermés les Titans, «sous une ombre brumeuse», «dans un cachot humide, au bord de la terre immense», dans une véritable clôture (v. 729-734). C'est l'espace où sont relégués certains êtres divins pré-olympiens (Gygès, Kottos, Briarée) que les Olympiens pourtant redoutent. On verra comment Briarée, à l'appel de Thétis, remonte dans l'Olympe et, par sa simple présence, empêche le renversement du règne de Zeus et contribue à maintenir le monde en ordre, ainsi paradoxalement, une puissance cosmique primordiale vouée au désordre et résidant dans l'autre monde chaotique souterrain est censée rétablir l'équilibre des forces cosmiques.

ii) on voit «l'une à côté de l'autre les sources et les limites de la terre ténébreuse et du Tartare brumeux, de la mer stérile et du ciel tout rempli d'étoiles» (v. 736-738); Nuit a sa demeure là, au seuil de laquelle Nuit et Jour viennent à la rencontre l'une de l'autre (v. 744-745), c'est l'espace où les repères spatio-temporels élémentaires se recouvrent, où racines, sources et limites se côtoient ou s'assimilent les unes aux autres. Les jeux des oppositions binaires dessinent un espace profondément ambivalent: directions de l'espace et registres du temps s'unissent, tout ce qui avait présidé et participé graduellement à la formation du

cosmos organisé se rejoint là-bas. Les éléments, opposés ou semblables, s'y réunissent dans ce qui constitue leur racine commune et se confondent de nouveau. La structure spatiale de l'autre monde rejoint ainsi l'indéterminé primordial à partir duquel le monde a pu s'organiser comme un monde ordonné, hiérarchisé en éléments et domaines spatiaux disjoints. C'est le lieu-source par excellence.

iii) on voit le fils de Japet portant le ciel immense avec sa tête, avec ses bras, sans faiblir (v. 746-747). Enfoui sous la terre, le Titan tient écartées les assises céleste et terrestre. Unis et confondus dans leur source commune, le ciel, la mer et la terre sont maintenus à la fois disjoints et séparés, respectant et garantissant la configuration atlantéenne du monde. Cette colonne axiale vivante est doublée des colonnes d'argent de la demeure de Styx qui se dressent jusqu'au ciel (v. 777-779)[132]. Le relais avec le ciel est assuré.

C'est là, quelque part dans l'*ailleurs* océanien que les dieux se ressourcent, parce qu'ils s'y procurent l'ambroisie au moyen du vol périodique des colombes de Zeus. La structure spatiale que constituent les sources de l'Océan (du Soleil et des astres aussi), où le flux s'arrête pour reprendre son cours, où départ et arrivée sont juxtaposés jusqu'à leur assimilation, est voisine (du point de vue spatial) et inséparable (du point de vue logique) de la structure spatiale de ce lieu-source où racines et extrémités des éléments et des domaines du monde, Nuit et Jour, se côtoyent. Chez Hésiode, pour qu'Okéanos achève sa course et reparte de nouveau, il doit retourner vers sa source, précisément à l'endroit où réside Styx, sa fille aînée et sa dixième branche (v. 776: δεινὴ Στύξ, θυγάτηρ ἀψορρόου Ὠκεανοῖο) et d'où Zeus fait apporter par Iris l'eau du grand serment des dieux puisée dans le Styx[133]. Elle a été investie de cette fonction sacrée par Zeus, après qu'il a défait Cronos et les Titans, comme signe de l'instauration d'un nouvel ordre qui se fonde sur le respect du serment dont Zeus lui-même se porte garant. Ce grand serment est censé fonctionner comme principe régulateur de la société divine et, ainsi, de l'ordre de la création du monde: «quand un dieu l'invoque, il met en jeu la relation qui l'unit aux principes créateurs, sources de sa propre divinité; s'il tient son serment, il maintient aussi le lien avec ces principes; s'il se parjure, il brise ce lien et perd tout contact avec la réalité

---

[132] Son flot lui-même emprunte l'aspect d'une colonne: sous la forme d'une cascade, Styx tombe du haut d'une grande falaise abrupte (v. 786) entre des rochers (v. 806).

[133] C'est aussi à ce titre qu'elle figure dans les poèmes homériques: on y parle toujours de Στυγὸς ὕδωρ, le fleuve terrible du serment. Voir *Il.* II 755, XV 37-38 = *Od.* V 185-186: καὶ τὸ κατειβόμενον Στυγὸς ὕδωρ, ὅς τε μέγιστος/ ὅρκος δεινότατός τε πέλει μακάρεσσι θεοῖσιν.

originaire»[134]. Grâce à ses qualités inhérentes, indissociables de sa nature d'eau primordiale, primitive et incorruptible (v. 806), l'eau du Styx constitue par excellence l'eau des ordalies. Elle est censée distinguer entre vérité et parjure, vérité et mensonge, elle peut donner la mort ou accorder la vie ou l'invulnérabilité[135]. Tout dieu qui s'éloigne des principes de rectitude de l'action divine, est promptement et inéluctablement démasqué: s'il verse à terre une quantité infime de l'eau du Styx[136] pour faire un serment mensonger, les conséquences sont terribles, Hésiode les décrit en détail (v. 794-806)[137]. Si le serment divin se définit à deux niveaux, en conformité avec la «réalité» divine et les principes divins, la puissance d'ordalie de l'eau du Styx agit aussi sur deux registres, celui de l'ἀληθεία (correspondant à la «réalité» divine) et de la δίκη (correspondant à la rectitude des principes de l'action divine), car elle montre la vérité et rend la justice. Le tableau hésiodique des alentours de la cascade stygienne laisse voir les repères principaux de cet endroit névralgique: «c'est là que sont les portes splendides et le seuil de bronze inébranlable, fixé à des racines ininterrompues. Il s'est fait de lui-même. Plus loin, à l'écart de tous les dieux, vivent les Titans, au-delà de la faille pleine de noirceur. Les fameux auxiliaires de Zeus Terrible-Fracas habitent une maison au plus profond de l'océan» (v. 811-815). Ce sont Kottos, Gygès et Briarée. La description d'Hésiode se termine en nous ramenant au point de départ. «On est parvenu, à ce stade, au lieu même de la limite: il y a

---

[134] Castelletti 2007: 32-33.

[135] La légende de l'immersion du petit Achille par sa mère Thétis est l'épisode le plus célèbre lié à cette fonction de l'eau du Styx. Les premières mentions se trouvent chez Stace, dans son *Achilléide* (I 133-134, 269-270, 480-481), mais on peut supposer que le mythe a une origine plus ancienne. La scène sera représentée dans l'iconographie dès l'époque hellénistique (cf. *LIMC su*. Achille no. 12, p. 43 (A. Kossatz-Deissmann)). Sur l'ensemble de la question, voir M. Roussel, *Bibliographie légendaire d'Achille*, Amsterdam 1991, p. 74-85. Plus nombreuses sont les sources qui montrent Achille aux prises avec un autre héros détenant le don de l'invulnérabilité par son origine divine: il s'agit de Kyknos, fils de Poséidon et de Calycé, allié des Troyens. Pour en venir à bout, Achille dut frapper son ennemi au visage avec le pommeau de son épée et le repousser devant lui à coups de bouclier, jusqu'à ce que Kyknos, en reculant, rencontre une pierre et tombe. Alors, Achille l'étouffa sous lui, mais Kyknos, par la grâce de son père, fut transformé en cygne (cf. Pind. *Ol.* II 147 et s. et schol. *ad* v. 147; Schol. Ar. *Gren.* 972; schol. à Thcr. XVI 49; Ath. IX 393e; Hyg. *Fab.* 157, 273; Ov. *Mét.* XII 72 et s.; Sén. *Troy.* 183, *Agam.* 215; Palaiphatos, *De Incred.* XII).

[136] La libation de l'eau est la plus vénérable forme de libation, selon Théophr. *apud* Porph. *Abst.* II 20; Nonn. *Dion.* IV 352 et s.

[137] Les légendes liées aux pouvoirs du Styx, surtout celles qui racontent des prodiges dus à son eau, ont eu un grand succès dans l'Antiquité, à toutes les époques. Ces histoires sont construites selon des schémas narratifs qui mettent en valeur la puissance d'ordalie de l'eau stygienne: par exemple, on dit qu'Alexandre le Grand en personne a été empoisonné par l'eau du Styx (cf. Plut. *Alex.* 77; Paus. VIII 18. 6; Pline, *HN* XXX 149; Arr. *Anab.* VII 24-26; Vitruve, VIII 3. 16; Quinte-Curce, X 10. 14-19), ce qui devait magnifier le statut du roi-dieu; ou, au contraire, afin de glorifier la nature divine des peuples du Grand Nord, on dit qu'en Scythie il y a des ânes qui naissent avec des cornes, et que ces cornes peuvent résister à l'eau du Styx, la puissance de l'eau est alors «matérialisée» (Porph., *Sur le Styx*, fr. 6 (Castelletti), citant une légende rapportée par Philon d'Héraclée, cf. les commentaires de l'éditeur *ad* fr. 6).

un 'là', où il n'y a pas de plus loin ni d'au-delà»: c'est ainsi que Jean Bollack décrivait, en une formule concise, l'*ailleurs* éthérien ou ouranien où était ramené Parménide, au terme de son voyage[138]. On est installé en plein registre ontologique, on n'est plus sur le terrain de l'espace liminal, car la limite est absolue. Les correspondances vont plus loin, presque terme à terme et on est amené à refaire le chemin de Parménide sur les traces d'Hésiode: le seuil et les portes se répondent parfaitement; la gardienne des portes parménidiennes et des clefs à double usage était Diké; aux portes du Tartare hésiodique réside la gardienne des serments divins, l'eau du Styx qui assure le respect de la vérité et rend la justice. Les homologies vont encore plus loin, si on y ajoute les données que fournissent les descriptions des expériences des soi-disant «descentes aux enfers»: pour n'évoquer que quelques exemples, rappelons que le mage Épiménide s'entretient avec Alètheia et Dikè pendant ses années de retraite dans la grotte de Zeus Diktaios (Maxime de Tyr, 10. 1); quand Philostrate décrit l'antre où Amphiaraos prophétise et «dit la Vérité», il dépeint devant l'oracle une jeune femme, vêtue de blanc et qui s'appelle Alètheia (Philostr. *Imag.* I 17. 3); le consultant de Trophonios à Lébadée boit successivement l'eau de deux sources voisines, Léthé et Mnémosyné avant de pénétrer dans l'antre souterrain (Paus. IX 39. 8). On voit ainsi combien arbitraire est la distinction entre les expériences ana- et catabasiques, entre un voyage ascensionnel vers l'au-delà ouranien et une «descente aux enfers» et surtout comment se rejoignent les sources de la vérité et les sources du savoir. C'est comme si l'eau du Styx s'y abreuvait incessamment, car elle seule, «se détachant du fleuve sacré, coule à travers la nuit noire» (v. 788), à l'endroit où se trouvent, «l'une à côté de l'autre», les sources et les limites du tout ou, «les racines du monde»[139].

L'eau de mer, doit-elle ses vertus cathartiques au contact essentiel avec les sources et les puissances originelles, les humeurs océaniennes incessamment renouvelées par le flux continu et circulaire des flots de l'Océan? Certes, la puissance purificatrice revient à l'élément aqueux et non à la mer comme domaine spatial, mais cette puissance devient effective dans la mesure où la présence et l'influence de l'eau primordiale et sacrée, de laquelle comme toutes les eaux elle procède et à laquelle elle doit sa «divinité», demeurent agissantes en elle. Plusieurs des eaux propices à l'usage rituel mentionnées dans les textes sont unies par une relation privilégiée, bien que mystérieuse, à Okéanos et à Téthys, eux qui

---

[138] Bollack 2006: 80. Ou, plus loin, «il n'y a d'au-delà, ni physique ni allégorique» (p. 82). Voir *supra*, chap. V. 2. 2, p. 324.
[139] Esch. *Prom.* 429; Eur. fr. 839. 11 (Kannicht).

se situent au sommet de la hiérarchie des eaux en matière de κάθαρσις parce que, ainsi que le dit un hymne orphique, ils représentent l'agent de purification le plus puissant[140]. À Delphes, l'eau qui s'écoulait près du sanctuaire des Muses servait à des rites de lustration en raison de sa pureté; Simonide appelle cette eau «religieusement pure», «eau aimable, à la bonne odeur issue des profondeurs ambroisiennes»[141]. Diphile mentionne, parmi les substances utilisées dans un rite de purification, «l'eau de la mer bruissante issue d'Okéanos au cours profond et silencieux», dans les *Argonautiques* attribuées à Orphée, on prépare un kykéon à base de gruau d'orge, de sang de taureau et d'eau de mer[142]. L'eau de mer est une eau qui lave les souillures, purifie du meurtre et guérit: après le meurtre de Myrtilos, Pélops se dirige vers l'Océan où Héraclès le purifie (Apollod. *Épit*. II 9); après la délivrance d'Andromède et la pétrification de ses agresseurs, Persée lave ses mains dans l'eau de la mer (Ov. *Mét*. IV 739). Une tache qu'Okéanos et Téthys ne peuvent laver est exceptionnelle et monstrueuse (Catul. 88. 58). Lorsque les dieux marins veulent recevoir Glaukos parmi eux, Okéanos et Téthys le purifient; or cette purification lui permet de supporter des rites magiques qui lui donneront l'immortalité (Ov. *Mét*. XIII 949 et s.). L'eau de mer peut brûler qui la touche, affirme Aristote[143]. D'après Pausanias, l'eau qui sort de terre près de l'Héraion, entre Argos et Mycène, sert aux purifications accomplies dans une cérémonie secrète; elle coule au pied d'une colline qui porte le nom d'Euboia et celle-ci fut, selon une légende locale, une des nourrices d'Héra; or, d'après Jean Rudhardt, «on se rappelle qu'une intimité particulière unit les dieux ancestraux à cette déesse que Téthys elle-même a précisément nourrie pendant une partie de son enfance»[144]. Il semble que, parmi toutes les espèces d'eau, les profondeurs de la mer sont particulièrement proches

---

[140] *Orph*. *H*. 83. 6 : θεῶν ἅγνισμα μέγιστον.

[141] Plut. *De Pyth. Orac.* 402 c-d; Sim. fr. 577a-b (Campbell): ...ἁγνὸν ὕδωρ.../ εὐῶδες ἀμβροσίων ἐκ μυχῶν/ ἐραννὸν ὕδωρ. Ailleurs, Simonide parle de ὕδωρ...θέσμιον (fr. 519B. 4. 6-7 Campbell), mais le contexte n'est pas clair.

[142] Diphilos fr. 126 (Kock, II, p. 577); *Orph. Arg.* v. 323 (selon A. Delatte, *Le Cycéon, breuvage rituel des mystères d'Éleusis*, Paris: Les Belles Lettres, 1955, il n'est pas impossible que la recette de cette potion destinée à préparer les chefs des Argonautes soit celle du *kykéon* éleusinien, cf. Duchêne 1992: 133). Parfois, l'eau marine a des pouvoirs magiques: dans le liquide qu'elle compose pour redonner vie et jeunesse au vieil Aeson, qu'elle a d'abord égorgé, la magicienne Médée introduit des grains de sable lavés dans les flots d'Okéanos (Ov. *Mét*. VII 267).

[143] Arist. *Probl.* 4, 5, 7, 15 et 23.

[144] Paus. I 34. 4, cf. Rudhardt 1971: 99.

des sources divines et, pour cette raison, elles en conservent les qualités d'une façon exceptionnelle[145].

Dans la configuration du monde figé, ordonné et stable issu du processus cosmogonique, existe-il un espace plus homologue à la structure spatiale stygienne que l'abîme marin, où mer et terre se rejoignent, où le fond de la mer et l'assise terrestre se confondent, où leurs racines et limites s'assimilent les unes aux autres? L'analogie entre μέγα λαῖτμα άλός ou λαῖτμα θαλάσσης et γαῖα χάνοι trouve ainsi ses raisons. Le terrain était prêt pour accueillir l'idée de la communication entre les sources océaniennes et toutes les espèces d'eau (eaux vives terrestres, sources, mais aussi les fonds abyssaux de la mer) par les voies souterraines. Que les sources océaniennes alimentent souterrainement les eaux des sources et des puits, que les fleuves et les rivières ressurgissent dans divers endroits et régions de la terre constituaient des *topoi* dans la pensée grecque de l'époque archaïque. Nous avons déjà vu que le Titarésios homérique est une résurgence, en Perrhébie, du Styx; de même, l'eau du Styx a été localisée par les Anciens dans d'autres endroits encore, en Arcadie (Hérodote), en Eubée, à Cumes (en Campanie), à Éphèse, à Rhodes, en Syrie et ailleurs, voire dans l'eau de la fontaine des Éthiopiens. De même, d'autres fleuves dont les eaux sont censées être primordiales reparaissent ici et là, dans

---

[145] On peut, certes, comprendre que tout comme il y a une hiérarchie des dieux, il y a une hiérarchie des eaux, qui est fonction de celle des dieux et d'une certaine représentation du monde – c'est la leçon que nous donne Achille, au chant XXI de l'*Iliade*: «À Zeus ne se comparent ni le royal Achélôos, ni même la force puissante d'Océan aux eaux profondes, d'où sortent tous les fleuves, toute la mer, toutes les sources et tous les puits profonds; Océan lui-même craint la foudre du grand Zeus et son terrible tonnerre, quand il éclate au haut des cieux» (v. 193-199). De manière analogue, tout comme il y a une hiérarchie des eaux, il y a aussi une hiérarchie des eaux en matière de purification. Dans la *parodos* d'*Œdipe Roi*, le chœur propose qu'Arès le Pestiféré, personnification de la peste accablant Thèbes, soit plongé dans la mer, «ou jusque dans la vaste demeure d'Amphitrite ou jusque vers ces flots de Thrace où ne se montre aucun rivage hospitalier» (v. 194-199) pour purifier la ville. Au contraire, dans le dernier épisode, le coryphée s'inquiète: peut-être que «ni l'Istros ni le Phase ne seraient capables de laver les souillures que cache ce palais, et dont il va bientôt révéler une part – souillures voulues, non involontaires» (v. 1227-1229). Quand Iphigénie prescrit le κάθαρσις des étrangers Oreste et Pylade et que Toas lui pose la question: «Par l'onde fluviale ou la rosée marine?», elle donne la célèbre réponse, pareille à une maxime: «la mer lave et nettoie toute souillure humaine» (*I. T.* 1193, vers souvent cité dans l'Antiquité: Diog. Laert. III 6; Stobée, *Écl.* IV 40; schol. *ad Il.* I 314; *EM su.* apolumainô; schol. *ad* Lyc. *Al.* 132). Comme le souligne Pierre Brulé dans son commentaire au passage d'Euripide, «l'eau d'un fleuve n'est pas une panacée en matière de *katharsis* […] Les *anthrôpôn kaka* se lavent beaucoup mieux dans l'onde marine et le fleuve est de trop en cette matière» (Brulé 1987:198). M. Ninck soulignait, pour sa part, que le rituel de purification n'utilise pas les eaux de n'importe quelle provenance, il néglige les eaux de pluie et leur préfère celles qui jaillissent d'une source, qui coulent dans un fleuve ou se meuvent dans la mer (Ninck 1921: 7).

divers régions de la terre, plus ou moins éloignées du lieu-source. La communication entre les sources océaniennes et l'abîme marin est ainsi assurée[146].

VII. 4. Résidents de l'abîme marin.

Pour mieux saisir les traits distinctifs de l'abîme marin par rapport à la couche supérieures des eaux de surface, il convient de passer en revue ceux des êtres qui y résident, fidèles au principe que, dans la pensée grecque archaïque, la taxinomie des êtres est assujettie au fractionnement des éléments et à la hiérarchie spatiale du monde. S'ils se tiennent à l'écart, cela n'est pas à cause d'une répartition hiérarchique des degrés du divin, mais plutôt de l'existence de figures différenciées de l'immortalité divine.

---

[146] Ces idées ont été, en fait, préparées par les mythes cosmogoniques. Les mythes qui suivent les principes logiques du modèle biomorphique de la formation du monde développent une conception «empathique» qui voit le corps humain reproduisant, à micro-échelle, la configuration du monde. En corollaire, la terre est comme un organisme vivant dont les «veines» (γῆς φλέβες) sont représentées, chez Choirilos et Hippocrate, par les rivières et dont les montagnes constituent les os (Choirilos, *TrGF* 2F 3, fr. 2). Il s'agit peut-être du tragique contemporain d'Eschyle et non du poète épique portant le même nom, de la fin du Ve s. av. J.-C. Il suit, le plus probablement, la tradition de la cosmologie de Phérécyde, reprise et développée par Brontinus poète pythagoricien du Ve s. av. J.-C. (cf. Épigène *ad Orph.* fr. 33); Hipp. *De hebd.* VI 1; *De victu* 4 (= *De insomniis*) 90. 4 développe cette théorie, conformément au schéma du monde divisé en sept parties correspondant à sept régions du corps humain, il établit les correspondances suivantes: le noyau dur et rocheux de la terre = les os; les sources chaudes = la moelle épinière et le liquide séminal; les rivières = les veines; les étangs et les marais = les intestins; la mer = les liquides viscéraux. Voir à ce sujet West 1971: 377-379, qui rapproche la conception cosmologique hippocratique, notamment celle qui est exposée dans le sixième livre de *De hebdomadibus*, d'un chapitre du traité de cosmologie zoroastrienne, *Greater Bundahišn* (chap. XXVIII), rédigé au IXe s. apr. J.-C., mais puisant sans doute à une source persane plus ancienne (cf. West 1971: 385). Les fleuves et les rivières circuleraient ainsi sur la terre comme les divers fluides circulent dans le corps humain. À la mer, selon le système hippocratique, correspondraient les humeurs viscérales, ce qui évoque les sèmes de la profondeur, de l'espace creux, du gouffre, associés constamment à la mer. De même, dans *De victu* (I 10), où Hippocrate reprend les idées cosmologiques exposés dans *De hebdomadibus*, le κοιλίη ἡ μεγίστη, de nature fluide, a la puissance de la mer et concentre dans son sein toutes les humeurs (cf. IV 89. 11, XC 3. 6). La description de ses alentours indique la terre, correspondant à la chair en général, vue comme une enveloppe corporelle dont la texture interne est disposée en trois circuits (περίοδοι) de feu. Il semble que, selon cette répartition, la mer occupe la position de noyau des noyaux, le réservoir, l'espace interne le plus creux, le gouffre, mais la description est trop obscure pour qu'on puisse en tirer des conclusions. En effet, certaines correspondances terme à terme entre le corps humain et «le corps» du monde s'imposent d'elles-mêmes, mais sont aussi le reflet des façons dont les Anciens se représentaient habituellement les régions cosmiques du monde. Les mythes qui suivent les principes logiques du modèle technomorphique de la formation de l'univers respectent les principes de cette homologie et ses structures: on voit, par exemple, que les tendons de l'eau primordiale, Achéloos, suivant les versions, particulièrement les poèmes orphiques, auraient été insérés par Zeus dans sa création, ensuite, qu'il se serait servi d'autres parties du corps d'Achéloos pour créer les fleuves et les rivières. Des échos de cette tradition subsistent chez Apollodore ou chez Nonnos, où on voit Zeus privé temporairement de ses tendons (cf. Apollod. *Bibl.* I 6.3; Nonnos, *Dion.* I 492-493 et 510-516). Voir, à ce sujet, M. Rocchi, «I *neura* di Zeus», *SMEA* 72, p. 353-375 (avec des renvois bibliographiques).

VII. 4. 1. Déesses de l'abîme.

On distingue d'abord, dans la tradition mythique, une tendance à peupler l'abîme marin de nombreuses figures féminines disjointes de leurs anciens époux, dieux marins appartenant, à leur tour, au plus vieux fond religieux grec et dont les racines préhelléniques constituent encore l'objet des débats. Outre Doris et Téthys[147], reléguées dans les espaces de profondeur de la mer ou de l'Océan, outre Styx dont la place a été assignée au domaine souterrain, d'autres divinités aquatiques parmi les plus vénérables semblent avoir suivi le même chemin: Psamathè, une des Vierges marines qu'épousa Protée après qu'elle eut délaissé le lit d'Eaque (Eur. *Hél*. 6-7), bien qu'on ait ici soit une invention euripidienne, soit une reprise du *Protée* d'Eschyle. Que dire de Thétis, l'illustre Néréide qui quitte son époux, Pélée, et se retire dans son palais dans l'abîme marin?[148] L'histoire de cette auguste déesse commence bien avant sa prestation dans l'*Iliade* et Homère ne manque aucune occasion d'y faire allusion grâce à la technique narrative de la remémoration. Au chant VI de l'*Iliade* (v. 123-137), Diomède raconte comment jadis, Dionysos, poursuivi avec ses nourrices par Lycurgue, avait plongé dans le flot marin où «Thétis le reçut, épouvanté, dans ses bras». Héphaïstos raconte à son épouse, Charis, comment, jadis, jeté du haut de l'Olympe par Héra, il tomba dans l'abîme marin où il fut accueilli par Thétis et Eurynomè. La mention des noms de Charis et d'Eurynomè dans ce passage attire l'attention: Charis est anachronique dans le rôle d'épouse d'Héphaïstos, car l'épouse «traditionnelle» du dieu, dans les poèmes homériques, est Aphrodite; Eurynomè n'apparaît nulle autre part dans les poèmes homériques et sa participation à une opération de sauvetage si insolite déconcerte un peu. Toutes les deux apparaissent, en revanche, chez Hésiode: Eurynomè, en qualité de mère des Charites, parmi lesquelles Charis, épouse d'Héphaïstos[149]. Si elles reparaissent précisément avec ces qualités dans le récit d'Héphaïstos, c'est qu'elles doivent peut-être

---

[147] La version ovidienne du mythe de Callisto (*Mét.* II 409-530) offre une autre image de Téthys, qui devient seule maîtresse des profondeurs océaniennes: quand Héra veut s'assurer que la mère et l'enfant seront interdits de séjour dans la mer, c'est à Téthys qu'elle arrache cette promesse. C'est un détail qu'on ne trouve dans aucune des sources qui s'inspirent d'Ératosthène, mais qui se voit confirmé par sa reprise dans la version que donne Hygin (*Fab.* 177) de ce mythe: Héra adresse à Téthys la même prière, prière qui fut exaucée.

[148] Dans les *Argonautiques*, par exemple, on voit Thétis venant à l'aide de Pélée dans le port d'Aea, en terre tyrrhénienne. Invisible pour les autres, elle se montre seulement aux yeux de son époux, lui indique comment agir par la suite et plonge dans la mer, «laissant Pélée vivement ému de la présence d'une épouse qui depuis longtemps avait abandonné sa couche et son palais» (IV 866-867).

[149] Hés. *Th.* 905, respectivement v. 945-946. Eurynomè, de surcroît, occupe dans d'autres récits théogoniques, une position primordiale au sommet de la hiérarchie divine pré-olympienne. Voir *supra*, n. 54.

signifier le statut privilégié de la Thétis hésiodique[150]. On voit, grâce à ces deux scènes, que les thèmes de la chute du ciel, de la poursuite, du plongeon dans les flots à la recherche d'un abri sont bien fixés dans la tradition littéraire et que le sauvetage des réfugiés semble une spécialité de Thétis[151]. Ce n'est pas seulement en qualité de déesse maîtresse de l'abîme, accueillante, protectrice et «maternelle» que Thétis agit de cette façon[152] et on devine dans son geste d'autres caractéristiques de la déesse: en accueillant les dieux persécutés, elle leur rend justice et, en les cachant chez elle, à l'insu de tous, dieu ou mortel, comme le souligne Héphaïstos de manière explicite (*Il*. XVIII 403-404), elle affronte en quelque sorte les dieux d'en haut, s'en dissocie et souligne son propre statut, qui est unique. Cette prise de position de Thétis confirme, comme le souligne Laura Slatkin, qu'elle jouissait d'un degré de «divine invulnerability extraordinary by Olympian standards»[153]. S'y ajoute un récit bien plus significatif: au premier chant de l'*Iliade*, Achille rappelle à sa mère qu'«[il] l'a souvent ouïe [s]'en glorifier» (v. 401). Il se réfère à ce que Thétis lui racontait jadis, comment, «seule entre les Immortels», elle avait écarté «le désastre outrageux» de Zeus lui-même. C'était au temps où tous les dieux de l'Olympe prétendaient l'enchaîner; mais grâce à Thétis, Briarée/ Égéon, qu'elle avait fait remonter du fond des mers, par sa simple présence aux côtés de Zeus, contraint les Olympiens à abandonner leur projet et «plus ne fut question de chaînes»[154]. Bien que l'intervention de Thétis soit indirecte, elle montre son éminence: puissante divinité primordiale en contact avec les Titans[155], capable de s'opposer à tous les Olympiens afin de rendre justice au plus grand

---

[150] Slatkin 1986b: 9, n. 19.

[151] M. Lang, dans C. A. Rubino et C. W. Shelmerdine, *Approaches to Homer*, Austin: University of Texas Press, 1983, p. 140-161 (ici p. 153-154).

[152] On ne peut réduire le rôle de Thétis à l'accueil d'Héphaïstos ni aux affinités particulières entre ces deux dieux (voir, par exemple, la présence de Thétis dans le cortège qui ramène Héphaïstos dans l'Olympe, sur certaines représentations figurées de la scène du Retour d'Héphaïsto*s*, cf. H. Metzger, *REG* 81 (1968), p. 161), ni aux affinités entre la déesse marine et la métallurgie (cf. Marie Delcourt, *Héphaïstos ou la légende du magicien*, Paris, 1957, p. 168-170; Detienne&Vernant 1974: 138 et n. 26), parce que son geste fait partie d'une série d'interventions similaires.

[153] Slatkin 1986b: 10.

[154] Pour une analyse en détail du passage homérique, voir Fowler 1988: 95-99.

[155] Égéon est tenu pour une figure divine très ancienne, pré-olympienne, comme fils de Pontos (cf. Eumelos, *Titan.* Fr. 2, p. 6 Kinkel), ou simplement de la mer (cf. Ion de Chios, *apud* schol. *ad* Ap. Rhod. I 1165c= Page, *PMG* 741); Paus. II 1. 6 et 4. 6 rapporte une légende corinthienne qui témoigne du rôle d'Égéon dans le conflit entre Poséidon et Hélios au sujet du partage de l'isthme du Corinthe, histoire qu'on retrouve chez Eumélos (*FGrH* 451 T2, F1), citée par Paus. II 1. 1. Pour plus de détails, voir Fowler 1988: 96, n. 1 et 98, n. 5. M. M. Willcock, «Mythological Paradeigma in the *Iliad*», *CQ* n. s. 14 (1964), p. 141-154 qualifie Égéon de «reputedly fearful, but largely retired sea-god». Comme toutes les divinités primordiales, ses traits sont liés principalement à la force physique redoutable. J. T. Hooker, «ΑΙΓΑΙΩΝ in Achilles' Plea to Thetis», *JHS*

des dieux et, ainsi, d'empêcher le renversement du règne de Zeus et l'instauration d'un nouveau régime, donc de restaurer l'équilibrer des forces et l'ordre cosmique. Qu'elle puisse appeler à l'aide de Briarée/ Égéon et qu'elle ne délivre pas elle-même Zeus grâce à sa μῆτις et à ses dons de faire et défaire des liens (car elle est, par ailleurs, la sœur de Mètis, celle qui «sait plus de choses que tout dieu ou mortel» ou de Lysianassa «Délie-Seigneur»[156]), qui sont liés à la fluidité et à la capacité de se métamorphoser, propres à toute divinité aquatique, est très significatif et indique un statut éminent de véritable puissance cosmique primordiale, confirmé d'ailleurs par le rôle qu'elle joue dans la *Huitième Isthmique* de Pindare et davantage encore dans la théogonie d'Alcman, où elle accède au statut de première force cosmique.

Si, du sommet de la hiérarchie des figures divines, elle se voit reléguée dans l'espace le plus profond de la mer ou si elle se voit réduite, dans l'*Iliade*, au rôle de mère d'Achille et à celui de déesse somme toute mineure, c'est à cause d'une autre histoire qu'on lit pourtant en filigrane dans les récits déjà exposés et s'explique, paradoxalement, par son ancienneté et sa grande réputation. Thétis est une déesse «de justice» au plus haut niveau – trait qu'elle hérite de son père et, bien plus que cela, qu'elle emprunte à la δίκη qui constitue l'essence de l'abîme marin. Bon nombre des Néréides héritent des fortes qualités morales de leur père, lui-même dit ἀληθής, d'ἀψευδής et νημερτής[157], ainsi qu'en témoignent leurs noms propres, noms de vertus morales et politiques: Némertès «qui a l'esprit de son père» (*Il*. XVIII 46 et Hés. *Th*. 262), Apseudès (*Il.* XVIII 46), ou bien Thémisthô «des Justes Arrêts » et Pronoè «l'Avisée» (*Th.* 261), Eucrantè «Souveraine» (*Th.* 243) et Prôtomédée «Première Gardienne» (*Th.* 249), Lèagore «Parle-au-peuple», Évagore «Bonne-Parleuse» et Laomédée «Gardienne-du-Peuple» (*Th.* 257), mais parmi ses sœurs, Thétis est beaucoup mieux individualisée. Dans la *Huitième Isthmique* de Pindare (v. 26-), Thétis constitue l'objet de la querelle entre Zeus et Poséidon parce que tous deux

---

100 (1980), p. 188-189 avance l'hypothèse que le nom d'Égéon dérive de l'adjectif *αἰγΐων «rapide». *Contra*: Fowler 1988: 97-98. Slatkin 1986: 11-13 opte pour un comparatif, «plus fort que son père».

[156] Respectivement, Hés. *Th.* 887 et 258. Parmi les divinités marines, plusieurs maîtrisent l'art des «liens»: Eidothea, fille de Protée, conseille à Ménélas de lier son père pour mettre fin à son cycle de métamorphoses (cf. *Od*. IV 397, 419, 422, 455-456, 459); Poséidon lui-même met à ses pieds des entraves d'or, impossibles à briser ainsi qu'à délier (*Il*. XIII 36-37), d'où l'une des interprétations de son nom, ποσίδεσμος, dans le *Cratyle* de Platon (402d-403a); une autre interprétation: πολλά εἰδόσι «qui sait beaucoup de choses». Sur les affinités entre Mètis et Thétis, voir Detienne& Vernant 1974: chap. III: «La Mètis orphique et la seiche de Thétis», p. 127-164, qui expliquent le rôle cosmogonique que ces divinités marines pouvaient jouer à l'origine du monde à cause de leur possibilité de se métamorphoser.

[157] Hés. *Th.* 233 et 235.

veulent l'épouser ou, plus précisément, parce que l'amour «les tenait dans ses liens». Ce ne fut que grâce à l'intervention de Thémis qu'ils renoncèrent, dès que la grande déesse les avertit que le fils que Thétis mettrait au monde à la suite d'une telle union «serait supérieur à son père» (v. 33). Comme on le voit, la prééminence de Thétis par rapport aux Olympiens apparaît comme une constante dans la tradition littéraire grecque. Dans l'*Iliade*, elle apparaît comme proche des Titans, ensuite comme complice de Zeus: elle obtient son consentement au sujet d'Achille, il approuve d'un seul signe de sa tête, bien que la requête de Thétis risque de le mettre en conflit avec Héra (518-30); et celle-ci réagit aussitôt, car elle «a terriblement peur dans le fond de son âme que la fille du Vieux de la mer, Thétis aux pieds d'argent, ne l'ait pu séduire» (*Il*. I 555-6). Alcman lui attribue le rôle de première force cosmique et de démiurge dans le processus cosmogonique[158]; Pindare fait d'elle un objet de dispute entre les plus puissants Olympiens; Euripide l'appelle Νηρήδων… πρώτα (*I. A*. 1078: «la première des Néréides au noble père»); son nom lui-même, dérivé du thème de τιθῆμι, renvoie à la fonction de «celle qui fonde, qui dispose, qui établit»[159]; la scholie T du livre I de l'*Iliade* (*ad* v. 399) mentionne qu'«on dit que Thétis est τῆν θήσιν καὶ φύσιν τοῦ παντός, la disposition et la nature de toute chose». Par son éminent statut de divinité primordiale et de puissante force cosmique, Thétis peut constituer une menace pour les Olympiens et l'ordre divin qu'elle a déjà troublé, en fait, par la rivalité entre Zeus et Poséidon qu'elle a causée. Thémis, garant de l'ordre social, l'a déjà pressenti, son avertissement n'est pas une simple affaire de famille, plus précisément elle dit que «selon ce qui était prédestiné» (πεπρωμένον), l'enfant issu de l'union de Zeus ou de Poséidon avec Thétis sera plus grand que son père, ce qui implique qu'il pourrait renverser leur règne et nuire à l'équilibre des forces cosmiques[160]. Pour neutraliser la menace qu'elle représente, Thétis est contrainte de se marier avec un mortel: c'est un moyen simple et efficace pour amoindrir la «divinité» de sa progéniture et pour diminuer ou détruire son dangereux potentiel. Entre cette Thétis redoutable et imposante, que de nombreux récits archaïques s'accordent à présenter, et la Thétis de l'*Iliade*, déesse plutôt secondaire et moins active, qui vit retirée dans le palais sous-marin de Nérée, il y a une différence

---

[158] Alcm. fr. 81 (Calame). Voir les commentaires de West 1963: 154-157; West 1967; Detienne & Vernant 1974: 136-141, 149-151 (avec références bibliographiques); Most 1987; Gerber 1997: 229-231.
[159] Selon C. W. Bowra et Lloyd Jones (cf. Detienne&Vernant 1974: 138).
[160] Sur le rôle de Thémis, voir A. Köhnken, «Gods and Descendants of Aiakos in Pindar's Eighth Isthmian Ode», *BICS* 22 (1975), p. 33, n. 19.

notable. Cette marginalisation progressive de Thétis est dû, en fait, au repli volontaire de la déesse, déchirée par la décision contraignante des Olympiens de la donner à un mortel. Elle-même, «pleurante» (κατὰ δάκρυ χέουσα), se plaint à Héphaïstos:

Ἥφαιστ', ἦ ἄρα δή τις, ὅσαι θεαί εἰσ' ἐν Ὀλύμπῳ, τοσσάδ' ἐνὶ φρεσὶν ἧισιν ἀνέσχετο κήδεα λυγρὰ, ὅσσ' ἐμοὶ ἐκ πασέων Κρονίδης Ζεὺς ἄλγε' ἔδωκεν; ἐκ μέν μ' ἀλλάων ἁλιάων ἀνδρὶ δάμασσεν, Αἰακίδηι Πηλῆϊ, καὶ ἔτλην ἀνέρος εὐνήν πολλὰ μάλ' οὐκ ἐθέλουσα. ὃ μὲν δὴ γήραϊ λυγρῷι κεῖται ἐνὶ μεγάροις ἀρημένος, ἄλλα δέ μοι νῦν.	«Héphaïstos, est-il une autre des déesses, habitantes de l'Olympe, dont le cœur jamais ait eu à supporter autant de cruels chagrins que Zeus, fils de Cronos, m'aura octroyé de douleurs, à moi seule, entre toutes? Seule entre toutes les déesses marines, il m'a soumise à un mortel, Pélée l'Éacide; et j'ai dû, en dépit de mille répugnances, entrer dans le lit d'un mortel, qui maintenant est couché dans son palais, tout affaibli par la vieillesse amère, tandis que, pour moi, voici d'autres douleurs encore» (*Il.* XVIII 429-435).

La répétition des pronoms de la première personne du singulier n'est pas emphatique, elle souligne constamment l'opposition entre Thétis et les autres Olympiennes, mettant en évidence son sort singulier. Les cruels chagrins qu'a dû supporter Thétis à cause de l'attitude des Olympiens ont créé, chez elle, un fort ressentiment, renforcé par la mort imminente d'Achille et similaire à la μῆνις éprouvée par Déméter du fait de la complicité des Olympiens dans le rapt de sa fille. Laura Slatkin montre très précisément l'analogie dans le développement du ressentiment des deux déesses[161], depuis l'état passif du chagrin jusqu'à l'état actif de la colère. L'une des formes de leurs manifestations est l'isolément, le refus délibéré de la compagnie des dieux. Thétis se mure, mais dans sa solitude mûrit le désir de vengeance dont les conséquences destructrices pourraient avoir des proportions cosmiques, comme dans le cas de Déméter, vu qu'il s'agit de déesses pourvues d'une véritable force cosmique. Comme dit Cecil Bowra, «the gods have their own nature, and this is a consequence of it». Déesse douée d'un fort sentiment de justice, Thétis perçoit d'autant plus l'injustice que lui ont faite les Olympiens.

Enfin, vient Amphitrite, résidente de l'abîme marin et grande maîtresse des profondeurs de la mer. Elle aussi semble avoir une vie indépendante de Poséidon: dès

[161] Slatkin 1986a; Slatkin 1986b: 16-20.

l'*Odyssée*, où il n'est jamais dit qu'elle est l'épouse de Poséidon, elle contrôle les monstres marins (*Od*. V 422:… οἷά τε πολλὰ τρέφει κλυτὸς Ἀμφιτρίτη) qui, eux, peuplent en particulier les niveaux les plus profonds du gouffre marin: elle les nourrit, «par troupeaux entiers» (*Od*. V 422), «par milliers» (*Od*. XII 97), auprès des phoques, nourrissons de la mer qui exhalent l'âcre senteur des grands fonds marins (*Od*. IV 404-406), des dauphins[162] et des chiens de mer (*Od*. XII 96-97: δελφῖνάς τε κύνας τε, καὶ εἴ ποθι μεῖζον ἕλῃσι/κῆτος, ἃ μυρία βόσκει ἀγάστονος Ἀμφιτρίτη). Tous les traits de l'Amphitrite odysséenne conviennent à une Grande Déesse des abîmes, autant ses yeux sombres (κυανῶπις, *Od*. XII 60) – en effet, c'est la couleur même du fond marin de «sables bleus» ![163] - , que ses forts gémissements (ἀγάστονος, *Od*. XII 97, épithète reprise dans l'*HhApoll*. 94), traits qui valident son autorité divine.

Dans cet espace qui se situe à proximité de l'assise terrestre, espace «maternel et matriciel»[164], ces déesses marines ancestrales règnent en véritables maîtresses[165], elles s'y tiennent assises, comme immobiles, intimement unies aux lieux qu'elles habitent, comme tenues par une force «centripète». Elles empruntent à la Terre ou partagent avec elle la nature et la fonction de nourricières, les rapports étroits qu'elles entretiennent avec les monstres marins que, parfois, elles mettent au monde (tels Triton issu d'Amphitrite, Échidna, issue de Kètô), la stabilité et l'équilibre, traits vitaux pour des déesses qui règnent

---

[162] Avec les dauphins, Amphitrite entretient un rapport privilégié si l'on fait confiance à Arion (*apud* Élien *NA* XII 45) qui en fait leur mère, comme celle des Néréides.

[163] Cf. *Od.* XII 242-243 (…ὑπένερθε δὲ γαῖα φάνεσκε /ψάμμῳ κυανέῃ…). Dans Hés. *Boucl.* 356, c'est l'épithète d'une héroïne. P. Mazon traduit: «yeux de sombre azur». Pindare nomme Thétis «la déesse marine à la chevelure aux reflets bleuâtres» (*Péan* I 83-84). L'adjectif κυάνεος qualifie aussi le voile sombre que prend Thétis quittant les profondeurs marines pour gagner l'Olympe (*Il.* XXIV 94). Ce n'est pas un signe anticipant le deuil d'Achille, mais, ainsi que le montrent Detienne&Vernant 1974: 160, «l'épithète appartient à Thétis en tant que divinité marine et indépendamment de toute circonstance particulière»: la déesse est invoquée sous le nom de Thétis κυάνεα dans une prière que lui adressent les Thessaliens lors de leur pèlerinage à Troie (cf. Philostr. *Her.* XIX 14 et s.). Au reste, dans les *Hymnes orphiques*, toutes les divinités primordiales de la mer apparaissent comme des Κυάνεαι (cf. *Orph*. *H.* 22, p. 20 Quandt - Thétis, «mère des noires nuées»; 23, p. 20 – Nérée κυαναυγέτις; 24, p. 21 Quandt - κυαναυγής), cf. Detienne&Vernant, *l. c.*, les connotations chthoniennes ne sont pas loin: la même épithète qualifie les «serpents de smalt» qui ornent la cuirasse et le bouclier d'Agamemnon (*Il.* XI 26 et 39). Dans un hymne orphique, Téthys aussi est appelée «l'épouse d'Okéanos, Téthys aux yeux glauques» (*Orph*. *H*. 22. 1: Ὠκεανοῦ καλέω νύμφην, γλαυκώπιδα Τηθύν).

[164] Gaia, dont le rôle est prédominant dans les généalogies divines marines, est la mère nourricière universelle (*HhGaia* v. 1-4 ; Esch. *Sept.*, v. 16: «la mère, la plus tendre des nourrices»; *Prom. ench*. 90: «la mère de tous les êtres», etc. Pour plus de références, voir Moreau 1999: 92.

[165] Ninck 1921: 10-31 et *passim* observe que les termes grecs désignant les sources sont féminins, tandis que ceux désignant des eaux courantes, turbulentes, comme les fleuves, sont masculins.

sur la faune marine monstrueuse[166], leur attachement aux résidences sous-marines où on les voit davantage que les dieux marins, assises dans les θάλαμοι sous-marins – véritable espace féminin[167] qui amalgame parfois l'image du palais et celle de la grotte - , isolées ou vivant en pleine réclusion. Il faut néanmoins souligner qu'elles ne sont pas des divinités mineures, bien au contraire, toutes sont des figures divines ancestrales, certaines comptent parmi les déesses les plus éminentes (telles Thétis, Amphitrite, venue assister à la naissance d'Apollon aux côtés de Dionè, Rhéia, Thémis, dans l'*Hymne homérique à Apollon*, v. 94), la plupart d'entre elles appartiennent au plus ancien fond religieux. Si elles sont si rarement mentionnées dans la littérature grecque, cela s'accorde en quelque sorte au fait que les Grecs les ont confinées à un espace inconnu et inaccessible, aux abîmes de la mer. Nous venons de voir que, dans le cas d'Okéanos et de Téthys, ils tendent à perdre de leur signification cosmique pour acquérir une existence purement géographique. Parfois leurs noms sont utilisés, de façon allégorique pour signifier globalement la mer ou l'élément marin. La Thétis de l'*Iliade* a une existence purement narrative: c'est seulement grâce aux réminiscences de certains personnages que son passé illustre est dévoilé. Il est important de noter que, même si elles ne sont pas présentes sur la terre, ni ne se mêlent aux mortels, la littérature grecque leur a octroyé constamment une place dans les mythes cosmogoniques: leur rôle est ainsi étroitement lié à la création du monde, à la différenciation progressive, qualitative et quantitative, des espèces vivantes, mais aussi à l'ordre, l'équilibre et la stabilité du monde. Le fait qu'elles se tiennent à l'écart ne repose pas sur une répartition hiérarchique des degrés du divin, mais sur l'existence de figures différenciées du divin. Confinées dans l'espace situé à proximité de l'assise de la terre, les maîtresses divines de l'abîme marin y jouent pleinement leur rôle, ce qui n'empêche pas que ces rôles peuvent perdre de leur importance avec le temps et évoluer. Dès lors, on comprend mieux la façon dont les Anciens se représentaient l'abîme marin, en somme, c'était pour eux un espace inconnu, inaccessible, espace où se cachent à la fois des trésors et des êtres terrifiants, replié sur lui-même, silencieux et isolé, exempt de mélanges, car voué exclusivement aux

---

[166] De plus, Amphitrite calme sans peine les vagues et les souffles des vents en colère, auprès de Kymodokè et Kymatolègè, d'autres filles de Nérée et de Doris (cf. Hés. *Th.* 254-256); l'*Odyssée* aussi appelle Amphitrite «maîtresse des grands flots» (III 91: ἐν πελάγει μετὰ κύμασιν Ἀμφιτρίτης; XII 60: κῦμα μέγα ῥοχθεῖ κυανώπιδος Ἀμφιτρίτης).

[167] «Amphitrite à la quenouille d'or» ou les Néréides avec leurs fuseaux d'or que chante Pindare (respectivement *Ol.* VI 104-105 et *Ném*. V 34-36), offrent une belle image du foyer sous-marin. Parfois, l'abîme marin dans son entier est assimilé à l'image de la vaste demeure d'Amphitrite. Voir, par exemple, Soph. *O. R.* 194-195 (… ἐς μέγαν θάλαμον Ἀμφιτρίτας…).

unions consanguines, spécifiques aux temps des origines et se tenant loin de toute incursion dans l'ordre établi du monde.

VII. 4. 2. Les Vieux de la Mer.

Cette prépondérance des figures divines féminines au fond de la mer est davantage mise en évidence par l'«absence» de divinités masculines. Pontos, Nérée ou Okéanos ne concernent les eaux et la mer que dans leur aspect primordial. Après avoir rempli leur rôle dans la création et la différenciation graduelle du domaine aquatique, ils se retirent, ils ne jouent plus un rôle actif dans la «gestion» des eaux et, bien que leur nom ait été conservé, il semble que les Grecs aient aussi perdu le souvenir exact de leur nature, en supposant que leur nature ait jamais été bien définie. Ils n'ont de signification que cosmogonique. Il y a aussi les Vieux de la Mer qui, eux, habitent les profondeurs de la mer, mais leur rôle est mineur et surtout passif. Comme le souligne Dominique Briquel, «ils ne sont pas en propre des dieux de la mer, au sens qu'ils auraient la maîtrise des eaux. […] Ils restent des divinités secondaires, vivant dans les eaux, mais ne leur commandant pas»[168]. Leurs résidences marines, elles-mêmes, ont des attaches géographiques précises et assez constantes, soit parce qu'ils ont choisi d'eux-mêmes ces lieux de retraite, soit parce que les Olympiens leur ont départi ces demeures. Par exemple, Protée est localisé sur la côte d'Égypte, près de l'embouchure du Nil[169]: l'île de Pharos est son séjour une seule fois par jour, à midi (l'heure du passage!), quand il sort des flots et vient inspecter ses phoques, pour ensuite s'endormir à leurs côtés, au creux de ses cavernes (*Od*. IV 400-413). Il connaît cependant, tous les abîmes et toutes les routes de la mer, comme Atlas, il en détient même les clefs[170]. Quand ces Vieux sont mis face à face avec des mortels venant de l'extérieur de leur monde, tels Ménélas venu auprès de Protée pour apprendre le chemin du retour (*Od.* IV 306-619) ou Héraclès auprès de Nérée pour se renseigner sur le moyen de parvenir au jardin des Hespérides[171], ils font appel à des schémas d'esquive dans les affrontements: ils

---

[168] Briquel 1985: 145.
[169] Virgile le transporte, dans l'épisode d'Aristée (*Georg.* IV 317-518), à Pallène; Callimaque aussi l'appelle «le devin de Pallène, pasteur de phoques» (*Aitia* C, 1. 5 Durbec); Lycophron, *Al.* 115-127, met en scène les deux lieux, Pharos et Pallène. Phorkys est lié à Arimnion en Achaïe et aussi à Céphallénie et Ithaque. Glaucos aurait été avant sa métamorphose un pêcheur d'Anthédon en Béotie, fils de l'éponyme de cette cité (ou de Poséidon); quand il prophétise, il surgit des flots (Eur. *Or.* 362-365).
[170] *Od*. IV 455, respectivement *Orph. H*. 25, p. 21 Quandt.
[171] Cf. Phéréc. 3 F 16 = schol. Ap. Rhod. *Arg.* IV 1396, Apollod. *Bibl.* II 5. 11. De nombreuses représentations iconographiques illustrent cet épisode. Frontisi-Ducroux 2003: 34-45 leur consacre une belle analyse.

cherchent à échapper aux étreintes, à fuir les solliciteurs et à se soustraire aux combats, ils sont toujours sur la défensive; pour ce faire, ils se servent de métamorphoses successives, multiformes, pourtant limitées[172] et surtout, fonctionnant en cycles fermés[173]. Malgré leur agilité dans la métamorphose, forme d'une δύναμις particulière, spécifique aux divinités marines et intrinsèque de l'élément aquatique, car fluide, glissante, changeante et insaisissable[174], les Vieux n'entrent pas en contact avec leurs adversaires, avec l'*autre* d'une autre espèce. Leur mobilité est parfaitement circulaire, sans contact avec l'extérieur; ce n'est, en fait, qu'une forme de repli stratégique et de recul défensif dans leur propre zone. Leur pouvoir prophétique, en revanche, est illimité, concernant autant le futur que les secrets du passé. S'ils étaient «spécialisés» seulement dans le domaine maritime, autrement dit si les Vieux de la Mer étaient aptes uniquement à indiquer leur route aux navigateurs[175], on pourrait voir dans leur savoir une forme d'action divine dans ce champ particulier. Comme leur savoir oraculaire est universel et ne découle pas d'une relation avec une forme

---

[172] Selon Detienne-Vernant 1974: 133, ces formes sont «contenues en quelque sorte à l'avance dans la figure de départ, l'*archaia morphé*, et retournant, au terme du cycle, à son origine première».

[173] Protée se change d'abord en lion, puis en dragon, panthère et porc géant, ensuite il se fait eau courante et arbre à haut feuillage (*Od.* IV 450-461; Virg. *Georg.* IV 410, 422); l'*Hymne orphique* 25, v. 20-21 (Quandt) élève Protée à la dignité de premier né, celui qui a rendu manifestes les principes de toute nature en métamorphosant la matière primordiale suivant toutes sortes de formes. Thétis résistant à Pélée prend aussi plusieurs formes: elle se fait successivement feu, eau, bête fauve, lion et tigre, précisent certains auteurs, par exemple, Pind. *Ném*. IV 62; Apollod. III 13. 4-5; arbre, vent, serpent, ajoutent d'autres, par exemple Ov. *Mét.* XI 238-265). Voir à ce sujet Detienne-Vernant 1974: 109-112, 136-166; Barringer 1995: 69-77 (avec une riche bibliographie); Frontisi-Ducroux 2003: 23-34. Glaucos, d'homme est changé en un être hybride, mi-homme, mi-poisson. Une autre divinité primordiale, Mètis, fille d'Océan, possédait le don de la polymorphie, cf. Hés. *Th.* 886; Apollod. *Bibl*. I 3. Le dieu fleuve Achéloos, dans sa querelle avec Héraclès pour la main de Déjanire, se fait taureau, serpent, puis homme à face de taureau (Eur. *Trach.* 9 et s., 507); Poséidon, quant à lui, prend volontiers la forme et le visage d'un vieillard sage ou d'un devin (*Il.* XXII 48-80; XIV 135-154), etc. Le thème des métamorphoses aquatiques a connu un grand succès dans l'iconographie. À partir des données littéraires et figurées, Ninck 1921: 161-163 dresse l'inventaire de ces formes.

[174] Ils ont hérité cette capacité de se métamorphoser du remous spécifique à la réalité première, encore indifférenciée, mais portant en son sein toutes les formes possibles. Voir à ce sujet Briquel 1985: 146.

[175] Protée aide Ménélas à trouver le chemin du retour, mais il lui apprend aussi ce qu'il est advenu à ses compagnons d'armes ou ce qu'il lui adviendra même après sa mort (*Od.* IV 485-569); plus tard, l'Aristée de Virgile consulte Protée pour connaître la cause de l'épidémie frappant ses ruches (Virg. *Georg.* IV 317-528); de plus, les poètes latins s'accordent à le qualifier de *vates* (Virg. *Georg.* IV 387, 392, 450; Ov. *Mét.* 249; Lucan., X 510; Sil. VII 421, 436, 494); Nérée indique à Heraclès le chemin vers le pays des Hespérides, mais, chez Horace (*Carm.* I 15), il prédit aussi, à Pâris, la fin de Troie (Horace emprunte, semble-t-il, ce motif à Bacchylide, cf. Porph. In Hor. *Carm.* I 15); Glaucos fait bénéficier Ménélas, passant près du cap Malée, de ses prédictions comme il se manifeste, en tant que prophète, aux Argonautes, mais il lui rapporte aussi tout ce qui est arrivé à Agamemnon (Eur. *Or.* 360-367; Ap. Rhod. I 1310-1328); il aurait même possédé, avec les Nymphes, un oracle à Délos (cf. Arist. *apud* Ath. VII 296e) et, d'après Virgile (*Én.* VI 36), il serait père de la Sybille de Cumes; Phorkys, quant à lui, est le père des Grées qui expliquent à Persée comment vaincre la Gorgone et le grand-père de Polyphème, proche du prophète des Cyclopes, Télémos (*Od.* 507-521); l'une des interprétations du nom de Poséidon lui-même, dans le *Cratyle* de Platon (402d-403a) renvoie à son savoir exceptionnel, πολλά εἰδός, tandis que l'interprétation de son nom en tant que ποσίδεσμος est à rapprocher des habilétés des Vieux de la mer de lier et de délier tout.

particulière de mantique, liée à l'eau[176], on peut supposer qu'il est étroitement lié aux sources océaniennes de l'ἀλήθεια, ce qui dépasse les limites du domaine marin[177]. Leur savoir absolu, inaccessible au mortels, s'accorde pleinement avec le domaine où ils résident, le rapport entre eux est dialectique: les Vieux de la mer habitent l'abîme marin parce qu'ils sont les dépositaires d'un savoir absolu, inaccessible aux mortels, parce qu'ils connaissent les choses cachées; ils savent tout parce que leur savoir est lié aux sources de la vérité qui nourrissent constamment l'abîme marin pur et inaltérable. Protée est qualifié de νημερτής[178], Nérée d'ἀληθής, d'ἀψευδής et de νημερτής[179], Glaucos lui-même est dit ἀψευδής chez Euripide[180], ce sont des épithètes qui qualifient la vérité du savoir divin absolu qui s'exprime dans les oracles[181]. Ils sont censés distinguer le vrai du faux, la vérité du mensonge et dispensent l'ἀλήθεια. Étroitement liés aux dieux ancestraux qui ne règnent plus, car ils ont abandonné le pouvoir aux Olympiens, dieux plus jeunes et dont les

---

[176] L'hydromancie, selon les termes d'A. Bouché-Leclercq qui, dans son *Histoire de la divination dans l'Antiquité* (I, Paris, 1879, p. 187-188), souligne par ailleurs le caractère peu répandu de ce procédé en Grèce, la rareté des sanctuaires oraculaires consacrés aux dieux des eaux doués du don prophétique. L'A conclut: «la faculté prophétique exercée par les divinités des eaux ne fournit qu'un très petit appoint aux annales des oracles helléniques» (cf. *op. cit.*, II, p. 261-265, 363-370). Jean Rudhardt se montre aussi réservé: au sujet des eaux utilisées à l'occasion des rites mantiques, il souligne qu'il n'en fait pas état dans son ouvrage «parce que nous ne sommes pas parvenus à établir si elles doivent de telles propriétés à leur origine océane» (cf. Rudhardt 1971: 101, n. 3).

[177] En raison de leur rapport étroit avec les sources de la vérité, Bloch 1986: 130 rapproche les Vieux de la mer des génies de l'eau jaillissante, familiers du folklore européen, qui possèdent souvent le don d'annoncer l'avenir (outre celui de se métamorphoser à leur guise). Les uns et les autres se nourrissent et résident à proximité des sources océaniennes de la vérité. D'autres commentateurs rapprochent les ordalies par l'eau des Vieux de la Mer méditerranéens de certaines formes d'ordalies fluviales suméro-hittites attestées dès le IIIe millénaire (cf. Detienne 2006 (1967): 92-94). Detienne&Vernant 1974: 141 soulignent le lien entre le pouvoir de métamorphose des divinités marines, notamment des Vieux de la mer, et une forme particulière d'intelligence «faite d'astuce, de ruse, de tromperie». Cette capacité de «tromper» pourrait être aussi une conséquence de leur lien étroit avec la vérité. Vermeule 1979: 190 estime que le savoir des Vieux de la Mer «was a knowledge of multiple possibilities, of transformations, mutations and grandeur because it was no limited to the simple affairs of men on land». Buxton 1996: 121-122 justifie le lien logique sous-jacent entre la mer et la prophétie par la nature même de la connaissance de l'avenir: l'avenir étant caché, il se trouve «derrière», là où se trouve tout ce qui est sacré, mystérieux; la connaissance de l'avenir appartenant au royaume de la nature, du sauvage, du sacré, du non-humain, on peut le découvrir, entre autres lieux inaccessibles, au fond de la mer, invisible et insondable.

[178] *Od*. IV 349, 384, 401, 542; XVII 140. D'après Euripide (*Hél.* 11-15), la fille de Protée, Eidô (Eidothée) est devenue Théonoé «parce qu'elle connaît toutes choses divines, le présent, l'avenir – privilège hérité de son aïeul Nérée».

[179] Hés. *Th.* 233 et 235. Deux des Néréides s'appellent exactement Némertès (*Il.* XVIII 46 et Hés. *Th.* 262) et Apseudès (*Il.* XVIII 46). Voir aussi la Némertès d'Émpédocle, fr. 122 D.-K.

[180] Eur. *Or.* 364: Νηρέως προφήτης Γλαῦκος, ἀψευδὴς θεός. Sur les affinités de Glaucos «Halios Gerôn» avec Poséidon, voir Éd. Will, *Korinthiaka,* Paris, 1955, p. 188-191.

[181] Par exemple, chez Pind. *Pyth.* XI 6, Soph. *Phil.* 993, Eur. *Ion*, 1537, etc. Au sujet de la corrélation de ces trois termes dans la définition de la mantique la plus haute, celle d'Apollon, voir Detienne 2006 (1967): 86-88, n. 1 à 3.

compétences sont mieux différenciées, les Vieux de la mer agissent de façon en quelque sorte «élémentaire», leurs jugements ne comportent que deux valeurs de vérité, le vrai ou le faux. Leur maîtrise de la vérité est une espèce de protoscience inspirée du savoir oraculaire et des révélations de type prophétique. Grâce à leur ancienneté, le savoir inspiré de la Mémoire est inhérent à leur nature; grâce à la puissance religieuse de la μνημοσύνη, ils ont directement accès à l'au-delà ou à l'autre monde, ils perçoivent et déchiffrent l'invisible, énoncent «ce qui a été, ce qui est, ce qui sera». En plus d'avoir le don de voyance, les Vieux de la mer sont doués de parole efficace, péremptoire, car ils sont de véritables «maîtres de vérité». En dépit de leur éloignement des lieux où se joue l'existence actuelle du monde, sans action immédiate sur son histoire et cependant présents en lui, ils conservent des vertus agissantes, essentiels et efficaces, ils exercent une influence profonde qui, bien qu'indirecte, est indispensable à l'ordre du monde.

VII. 4. 3. Triton.

«D'Amphitrite et du retentissant Ébranleur de la Terre, naquit, dans toute l'étendue de sa violence, le grand Triton qui a la mer et ses fondements pour domaine et, près de sa mère chérie et de son seigneur de père, habite un palais d'or – dieu terrible», dit Hésiode dans le seul passage de sa *Théogonie* où Triton est mentionné (v. 930-933). La première épithète, εὐρυβίης «puissant, très fort», est commune aux divinités marines, qualifiant à d'autres reprises Triton et Poséidon[182]. La seconde, δεινὸς θεός, est aussi conventionnelle pour les dieux[183], sans connotation particulière concernant Triton. Dans le *Cyclope* d'Euripide, il a sa place dans la famille des dieux marins, auprès de Poséidon, Nérée et les Néréides, dans leur milieu de vie représenté par «les flots sacrés et toute la race des poissons» (v. 263). On le rencontre dans ce même rôle dans la tradition iconographique qui le rattache à la geste d'Héraclès, où il arrive souvent à se confondre avec Nérée, car, alors que selon la tradition légendaire, le Vieux de la mer indique à Héraclès la route vers le pays des Hespérides, sur plusieurs représentations figurées, on voit le héros aux prises avec un être de grande taille, mi-humain dans la partie supérieure du corps, mi-poisson en bas. Sur

---

[182] Triton: Ap. Rhod. *Arg.* IV 1552, *Orph*. *Arg.* 339; Poséidon: Pind. *Ol.* VI 58; *Pyth.* II 12. Dans l'*HhDém.*, cette même épithète qualifie Kéléïos (v. 295).

[183] Plusieurs dieux sont qualifiés de δεινός: Apollon (*Il.* IV 514, Hés. *Boucl.* 71), Athéna (*Il.* VI 380 et 385, *Od.* VII 41), Calypso (*Od.* VII 246 et 255, XII 449), Circé (*Od.* X 136, XI 8, XII 150), Nuit (*Th.* 759), etc.

certains vases, on peut identifier Nérée d'après l'inscription «Aliios Gerôn»[184]; mais, à partir du milieu du VIe s., Triton vient supplanter Nérée dans l'iconographie: on le reconnaît d'après son nom, d'après les protomés d'animaux marins servant d'appendices à la queue du poisson ou, plus aléatoire, d'après l'absence de front dégarni caractéristique de Nérée[185]. Triton semble apparaître pour la première fois dans ce rôle sur une amphore à col d'Exékias conservée à Tarente[186]. Par la suite, il s'impose comme protagoniste de la scène, au fur et à mesure que Nérée gagne un corps entièrement humain, surtout dans la tradition attique, particulièrement dans la céramique à f. n.[187]. Toujours comme figure hybride, mi-homme mi-poisson, Triton apparaît dans le répertoire iconographique qui illustre la scène du départ de Thésée: par exemple, sur une coupe à f. r. du Peintre de Briséis[188], tandis que Poséidon et des Néréides (ou d'autres divinités marines) assistent à son départ, un énorme Triton, représenté en entier, avec une queue de poisson, se prépare à ramener le héros au bateau.

Il faut attendre les légendes qui font intervenir Triton dans l'expédition des Argonautes pour que son portrait se précise et alors on le trouve installé dans les bas-fonds du lac Tritonis, en Libye, et non plus dans l'abîme marin. La *Quatrième Pythique* de Pindare, composée pour Arcésilas de Cyrène et mettant en scène le fondateur de la cité, Battos, et son ancêtre, l'Argonaute Euphémos, ne peut pas remonter à une date antérieure à la fondation de Cyrène (environ 635 av. J.-C.). Dans ce poème (v. 19-56), les Argonautes atteignent le lac Tritonis en Libye et y rencontrent «un dieu sous l'aspect d'un mortel» (v. 21…θεῷ ἀνέρι…), qui, quelques vers plus tard, est décrit comme un δαίμων solitaire, empruntant l'allure brillante d'un homme vénérable (v. 28-29: τουτάκι δ' οἰοπόλος δαίμων ἐπῆλθεν, φαιδίμαν ἀνδρὸς αἰδοίου πρόσοψιν θηκάμενος). Il surgit des bas-fonds et prétend être Eurypylos, fils de Poséidon; en cette qualité, il ramasse une motte de terre qu'il offre, de sa main droite, à Euphémos, en geste d'accueil et en gage d'amitié.

---

[184] Sur un brassard de bouclier d'Olympie (B 1881, = *LIMC su.* Halios Geron, no. 2), sur un fragment d'hydrie du Musée Vathy de Samos (= *LIMC su.* Nereus, no. 19), sur le fragment d'un cratère datant du Corinthien récent (Coll. Cahn 1173, = *LIMC su.* Nereus, no. 23).
[185] Gantz 2004: 718, n. 48.
[186] Nérée assiste aussi parfois à la scène: totalement humanisé, c'est un simple spectateur (par exemple, sur deux hydries à f. n. (*LIMC su.* Nereus, no. 108, = New York, MMA, nos. 06. 1021. 48 et 16. 70) ou, à partir de 560 av. J.-C., luttant contre Héraclès sous les traits d'un vieil homme (par exemple, une hydrie à f. n. conservée au Cabinet des Médailles, no. 255 = *LIMC su.* Nereides, no. 258 ou une coupe à f. r. conservée à Villa Giulia, no. 106462= *LIMC su.* Nereus, no. 41).
[187] Gantz 2004: 719, n. 49 et références bibliographiques.
[188] *LIMC su*. Amphitrite, no. 76 (= New York, MMA, no. 53. 11. 4).

Acceptée par Euphémos – geste validé par Zeus aussi, d'un coup de tonnerre - , elle ramènera ses descendants en Libye comme colonisateurs d'une cité glorieuse. Malheureusement, la motte de terre est perdue, car à Théra, le flot submerge le pont de l'Argo et l'emporte.

D'après la version que fournit Hérodote (IV 179), c'est aussi au lac Libyen de Tritonis, dans «ce pas dangereux» que Jason, jeté par un vent du Nord lorsque sa nef fut arrivée au promontoire Malée – point névralgique classique sur les routes des héros mythiques - , fut abordé par Triton. En échange d'un trépied, celui-ci promet au chef d'Argo «de montrer une route sûre et de le tirer de ce péril». Consentant, Jason non seulement apprit comment sortir des bas-fonds, mais, après avoir déposé le trépied reçu «dans son propre temple» et après s'y être assis, Triton «prédit à Jason et aux siens tout ce qui devait leur arriver et lui annonça que, lorsqu'un ce trépied aurait été enlevé par un des descendants des navigateurs embarqués sur Argo, il serait alors de toute nécessité que cent villes grecques fussent établies autour du lac Tritonis». Hérodote clôt son récit en disant que, selon la légende, «on ajoute que les Libyens voisins du lac, ayant appris cette réponse de l'oracle, cachèrent le trépied»[189].

Apollonios de Rhodes reprendra dans ses grandes lignes le récit de Pindare: les Argonautes voguaient au hasard et ne savaient quelle route tenir pour sortir du lac Triton, en Libye; dans cet embarras, Orphée commande à ses compagnons de descendre à terre et

---

[189] Notons qu'ensuite, Hérodote décrit le paysage et les mœurs des peuplades nomades qui habitent les côtes de la Libye, aux alentours du lac Tritonis (IV 180-188). Le paysage est très étrange: au milieu de la terre, on ne trouve que des bêtes sauvages, ensuite, une élévation sablonneuse, qui s'étend depuis Thèbes en Égypte, jusqu'aux colonnes d'Héraclès. On trouve dans ce pays sablonneux, toutes les dix journées de marche, de gros quartiers de sel sur des collines d'où on voit jaillir, au milieu du sel, une eau fraîche et douce (chez les Auséens, IV 180); ou, chez les Ammoniens, une autre source dont l'eau est tiède au point du jour, fraîche à l'heure du marché, et extrêmement froide à midi: «à mesure que le jour baisse, elle devient moins froide, jusqu'au coucher du soleil, où elle est tiède. Elle se réchauffe ensuite de plus en plus, jusqu'à ce qu'on approche du milieu de la nuit: alors elle bout à gros bouillons. Lorsque le milieu de la nuit est passé, elle se refroidit jusqu'au lever de l'aurore, on l'appelle la fontaine du Soleil (IV 181); à Augiles, on voit une autre colline de sel avec une source d'eau (IV 182), etc. Toutes les dix journées de marche, on trouve des collines de sel avec des sources d'eau, des mines de sel d'où on tire deux sortes de sel, le blanc et le seul couleur de pourpre, et, au-delà du mont Atlas, on ne voit que de paysages désertiques «où il n'y a ni eau, ni bois, ni bêtes sauvages, et où il ne tombe ni pluie ni rosée» (IV 185). Les mœurs des peuples qui y résident ne sont pas moins bizarres: ceux qui habitent sur les bords du lac Tritonis offrent des sacrifices à Athéna, Triton et Poséidon, mais surtout à Athéna qui, d'après eux, est née dans leur pays de l'union de Poséidon et de la nymphe du lac Tritonis et qui, ayant eu à se plaindre de son père, se donna à Zeus, qui l'adopta pour sa fille (IV 180). Du reste, les peuplades nomades de la Libye n'offrent des sacrifices qu'au Soleil et à la Lune (IV 188). La tradition relative à Athéna en rejoint d'autres: celle qui donne à Triton une fille, Pallas, compagne de jeux d'Athéna qui la tua accidentellement; celle qui lui donne une fille issue de son union avec la Nymphe Libye qui apparaît dans le rêve d'Euphémos (Ap. Rhod. *Arg.* IV 1731- 1764); enfin, celle qui lui donne une fille, Tritéia, prêtresse d'Athéna, qui fut aimée d'Arès et en eut un fils, Mélanippos, fondateur de la ville de Tritéia, en Achaïe (Paus. VII 22. 8).

de se rendre les divinités du pays favorables en leur consacrant un grand trépied, présent d'Apollon; la cérémonie fut à peine achevée que le dieu Triton lui-même leur apparut sous la forme d'un jeune homme (IV 1551-1552: τοῖσιν δ' αἰζηῷ ἐναλίγκιος ἀντεβόλησεν Τρίτων εὐρυβίης), le nom du dieu reprend ici l'épithète hésiodique d'εὐρυβίης; tenant dans la main une poignée de terre qu'il offre aux Argonautes en gage d'hospitalité, il se présente comme fils de Poséidon et se nomme lui-même Eurypylos, ensuite il propose de leur montrer le chemin qui mène à la mer; un des Argonautes, Euphémos, fils de Poséidon aussi, reçoit le don et Triton, sur sa demande, leur indique où se trouve la sortie de son lac, l'embouchure du Tritonis, où «l'onde est immobile et d'une couleur plus noire. Des deux côtés s'élèvent des rivages d'une blancheur éclatante, séparés par un intervalle étroit» (IV 1573-1576: ἔνθα μάλιστα βένθος ἀκίνητον μελανεῖ· ἑκάτερθε δὲ λευκαὶ ῥηγμῖνες φρίσσουσι διαυγέες· ἡ δὲ μεσηγὺ ῥηγμίνων στεινὴ τελέθει ὁδὸς ἐκτὸς ἐλάσσαι). À peine Triton achève-t-il son discours, que les Argonautes, impatients de sortir du marais, se rembarquent; au même instant, «Triton, emportant le trépied sacré, s'approche du rivage, entre dans le marais et disparaît tout à coup, laissant les Argonautes transportés de joie de ce qu'un dieu s'était offert à eux avec tant de bonté» (IV 1586-1594). Jason prit aussitôt, sur le conseil de ses compagnons, une brebis choisie qu'il immola à la poupe en l'honneur du «dieu puissant qui avait daigné se montrer à leurs yeux, soit qu'il soit Triton, ce monstre marin (ἅλιον τέρας), ou Phorcys ou Nérée, père des Nymphes de la mer» (IV 1597-1600). Ensuite, il précipita la victime du haut de la poupe et, comme à un signal,

ὁ δὲ βένθεος ἐξεφαάνθη τοῖος ἐών, οἷός περ ἐτήτυμος ἦεν ἰδέσθαι. ὡς δ' ὅτ' ἀνὴρ θοὸν ἵππον ἐς εὐρέα κύκλον ἀγῶνος στέλλῃ, ὀρεξάμενος λασίης εὐπειθέα χαίτης, εἶθαρ ἐπιτροχάων, ὁ δ' ἐπ' αὐχένι γαῦρος ἀερθεὶς ἕσπεται, ἀργινόεντα δ' ἐνὶ στομάτεσσι χαλινὰ ἀμφὶς ὀδακτάζοντι παραβλήδην κροτέονται· ὣς ὅγ' ἐπισχόμενος γλαφυρῆς ὁλκήιον Ἀργοῦς ἦγ' ἅλαδε προτέρωσε. δέμας δέ οἱ ἐξ ὑπάτοιο κράατος, ἀμφί τε νῶτα καὶ ἰξύας ἔστ' ἐπὶ νηδὺν ἀντικρὺ μακάρεσσι φυὴν

«Triton parut alors au-dessus des flots sous sa forme naturelle. Depuis la tête jusqu'à la ceinture, son corps est semblable à celui des Immortels, il est terminé par une double queue de baleine dont les extrémités échancrées en croissants fendaient avec vitesse la surface des eaux. S'étant approché du navire, il le prit par le gouvernail et le conduisit ainsi vers la mer. Tel un habile écuyer, saisissant par les crins un cheval docile, le fait voler autour de la carrière, l'animal fend l'air en

ἔκπαγλον ἔικτο· αὐτὰρ ὑπαὶ λαγόνων δίκραιρά οἱ ἔνθα καὶ ἔνθα κήτεος ὁλκαίη μηκύνετο· κόπτε δ' ἀκάνθαις ἄκρον ὕδωρ, αἵ τε σκολιοῖς ἐπινειόθι κέντροις μήνης ὡς κεράεσσιν ἐειδόμεναι διχόωντο. τόφρα δ' ἄγεν, τείως μιν ἐπιπροέηκε θαλάσσῃ νισσομένην· δῦ δ' αἶψα μέγαν βυθόν· οἱ δ' ὁμάδησαν ἥρωες, τέρας αἰνὸν ἐν ὀφθαλμοῖσιν ἰδόντες. ἔνθα μὲν Ἀργῷός τε λιμὴν καὶ σήματα νηὸς ἠδὲ Ποσειδάωνος ἰδὲ Τρίτωνος ἔασιν βωμοί.

élevant une tête superbe et fait résonner sous ses dents son frein écumeux. Triton ayant fait entrer le vaisseau dans la mer, se plongea de nouveau sous les flots à la vue des Argonautes étonnés d'un tel prodige. Le vent qui soufflait les obligea de rester ce jour-là dans un port qui a retenu le nom d'Argoüs, près duquel sont encore des autels en l'honneur de Poséidon et de Triton» (*Arg*. IV 1602-1622).

Apollonios ajoute aussi un rêve dans lequel Euphémos reçoit, de celle qui prétend être la fille de Triton et de la Nymphe Libye, le conseil de jeter la motte de terre dans le sein de la mer, près d'Anaphé, où elle habite avec les Néréides: «Cette glèbe, si vous la jetez dans la mer deviendra une île où habiteront les enfants de vos enfants, car c'est Triton et non pas un autre dieu qui vous a donné ce gage d'hospitalité tiré de la terre de Libye». Euphémos suit le conseil et du lieu où il jeta la motte de terre sortit des flots l'île de Callisté, terre sacrée, nourricière des descendants d'Euphémos, qui deviendra par la suite l'île de Théra (IV 1731-1764).

Dans ces récits, Triton apparaît sous les traits d'un dieu aquatique qui, bien que n'habitant plus l'abîme marin, en garde les caractéristiques et le symbolisme:

i) il a sa demeure (et/ou son temple?) dans le lac Tritonis et se voit ainsi relégué vers les terres des confins, non loin des extrémités du monde qui, par leur axialité (le mont Atlas, les colonnes d'Héraclès), sont reliées à l'assise terrestre du monde et à son symbolisme; le passage entre son lac et la mer est clairement présenté comme lieu névralgique (étroitesse – on retrouve ainsi le motif récurrent du μεσηγὺ - , profondeur de l'eau, immobilité des ondes, contraste chromatique entre l'onde noire et les côtes d'un blanc éclatant, élevées par rapport à la surface de la mer);

ii) il réside au milieu d'un paysage sablonneux, désertique, dont les traits dominants sont la présence de sel et de sources qui, elles, gardent constamment l'ambivalence récurrente définie par les binômes doux/salé, chaud/froid;

iii) là, il vit dans les bas-fonds, isolé, solitaire, en pleine réclusion; comme les Vieux de la mer ou comme Atlas, il connaît toutes les mers et tous les chemins qui y mènent;

iv) quand il surgit à la surface, sur le rivage du lac Tritonis et non ailleurs, il apparaît soit métamorphosé, soit respectant le schéma des épiphanies divines;

v) sous sa forme naturelle, on le voit comme monstre marin, figure hybride dont le corps est mi-dieu mi-poisson, terminé en queue de baleine; sinon, il emprunte son aspect aux Vieux de la Mer, renonçant alors aux métamorphoses en série et cycles fermés;

vi) au moyen de sa queue, il fend à toute vitesse, dans l'air, la surface des flots, comme les dauphins ou les Néréides; il se déplace le long de l'espace liminal défini entre la couche aérienne et la surface de la mer comme tout autre dieu, se rapprochant des figures chevalines (allure, beauté, hennissements); il surgit de l'eau ou plonge dans les flots instantanément aussi facilement que n'importe quelle divinité marine; sur les flots, il conduit le navire des Argonautes comme, par exemple, Apollon conduit le navire des Crétois, dans l'*Hymne homérique à Apollon*;

vii) il écoute et répond promptement aux prières que lui adressent les mortels, reçoit leurs dons (le trépied) ou les victimes qu'ils sacrifient sur leur nefs (en son honneur et celui des autres divinités de la mer) et qu'ils précipitent par la suite dans les flots;

viii) il emprunte à la mer et à ses Vieillards particulièrement la proximité avec les sources de la vérité, la maîtrise du don prophétique et du savoir oraculaire, prise, comme pour eux, pas seulement concernant les routes de navigation, mais d'une portée plus générale, liée particulièrement aux fondations des cités (Cyrène, les cent villes sur les bords du lac Tritonis, Tritéia, Théra); il hérite de son père cette fonction de fondateur, particulièrement des îles et, de plus, il partage avec Poséidon les autels bâtis aux alentours du lac Tritonis.

VII. 4. 4. Les dauphins.

Les dauphins sont les homologues, dans les étendues et les profondeurs de la mer, des aigles qui traversent les hauteurs de l'air et les profondeurs de l'éther. Pindare, dans sa *Deuxième Pythique* est le premier à établir cette analogie quand, pour qualifier la toute-puissance des dieux, il dit qu'ils devancent le dauphin sur la mer tout comme ils atteignent l'aigle dans son vol[190]. Les similitudes entre les deux espèces vont au-delà de leur vitesse,

---

[190] Pind. *Pyth.* II 49-51: «Dieu (θεός, la divinité en général) seul achève toute chose selon son espérance; Dieu, qui atteint l'aigle dans son vol, devance le dauphin sur la mer» (trad. Puech). Sur la vitesse remarquable des dauphins, voir aussi Pind. *Ném.* VI 64-65; *id.*, fr. 109 (*apud* Plut. *De la tranquillité de l'âme*, XIII 472c 7); Arist. *HA* 631a 22 («c'est, en effet, de tous les animaux, aussi bien aquatiques que terrestres, celui qui passe pour être le plus rapide»); Pline, *HN* IX 20 (le dauphin est «plus vite que l'oiseau» (*ocior volucre*), «plus vif que le trait» (*acrior telo*), «le plus rapide de tous les animaux» (*velocissimum omnium animalium*)); Élien, *NA* XII 12; Opp. *Hal.* II 533-535.

au-delà même des analogies entre vol et nage: les uns comme les autres sont des messagers des dieux, résident dans leur propre monde inaccessible et s'y déplacent à vive allure pour accomplir les missions que les dieux leur confient, jouent le rôle de médiateurs entre les dieux et les hommes, occupe une place intermédiaire entre les animaux et les hommes et se définissent comme de véritables figures de l'*entre-deux*: les uns volent entre le ciel et la terre à travers l'éther et l'air, les autres nagent sans guide entre le fond et la surface de la mer, à travers ses eaux glauques, en toute direction et sans défaillance, et sautent dans l'air avec la même aisance[191]. Les dauphins, comme les aigles, sont doués d'une parfaite maîtrise de l'espace qu'ils sillonnent et ils règlent à l'avance leur entrée en scène et leurs gestes; ils orientent leur nage avec une grande précision dans l'espace et le temps. Le dauphin est l'insigne de l'autorité des dieux marins tout comme l'aigle était censé représenter, avec le sceptre et la foudre de Zeus, l'insigne de l'autorité du Cronide. On contait même, à la suite d'Hésiode, que le dauphin et le poisson pilote (πομπίλος) étaient d'ascendance ouranienne, étant «nés en même temps qu'Aphrodite du sang d'Ouranos»[192].

Si l'aigle est solitaire, les dauphins nagent souvent en troupe et se définissent comme une collectivité, comme presque tous les êtres végétaux et animaux qui résident et vivent dans l'abîme marin. Ils sont nourris, par milliers, par les grandes déesses des abîmes, Amphitrite ou Thétis[193], qui passent pour être leurs mères et nourrices. Chez Homère, les dauphins saisissent, en prédateurs, les autres poissons qui, devant eux, «s'enfuient et remplissent les fonds d'un port au bon mouillage: ils ont si grand-peur ! qui est saisi est sûr d'être mangé»[194]. À la différence de l'attitude constamment négative face aux autres espèces de poissons[195], l'attitude à l'égard du dauphin et de son double plus petit, le

---

[191] Somville 1984: 5: «Il [le dauphin]participe de l'un et l'autre mondes, des ténèbres abyssales et du soleil, de l'eau et de l'air, il va et vient, nage et vole». Aristote, Pline, Élien décrivent les grands sauts des dauphins, même par-dessus les mâts des grands navires, voir Monbrun 2007: 217-221.

[192] Épim. *FGrH* 457 F 22 = Ath. 282ef.

[193] Amphitrite: *Od.* XII 96-97; Arion *apud* Élien, *NA* XII 45; Thétis: *Orph. H.* XXI 2, etc.

[194] *Il.* XXI 21-24. Voir aussi *Od.* XII 96-97; Hés. *Boucl.* 211-213; Archil. fr. 122 (West); Opp.*Hal.* II 551. Au sujet du statut du poisson dans les poèmes homériques, on verra F. Combellack, «Homer's Savage Fish», *CJ* 48 (1952), p. 257; H. N. Couch, «Fishing in Homer», *CJ* 31 (1936), p. 303; W. B. Stanford *ad* Odyssey XV 479; J. A. Scott, «Homeric Heroes and Fish», *CJ* 32 (1937), p. 303; J. P. Brown, «Cosmological Myth and the Tuna of Gibraltar», *TAPhA* 99 (1968), p. 36.

[195] L'attitude ambivalente à l'égard des bêtes marines relève de l'attitude générale devant les profondeurs marines: cet espace insondable, on le craint et on craint surtout ses créatures invisibles et inaudibles (ἄναυδοι), plus effrayantes que celles qu'on pourrait jamais rencontrer sur terre, ainsi qu'en témoigne, par exemple, Od. XIV 133, 29; XV 479; *Trav.* 277, Hdt. VI 44, *Anth. Pal.* VII 273-294, XI 454, XIV 207, XV 592, XVI 157, XXII 67, XXIV 82. La scène peinte sur le célèbre cratère de Pithekoussai qui montre, en divers états, des hommes dévorés par des poissons, met en valeur les connotations associées dans la pensée grecque archaïque au *bestiarum* marin. À ce sujet, on verra, S. Brunnsaker, «The Pithecusan Shipwreck», *OpRom* 4

marsouin qu'on trouve dans le Pont, s'adoucit peu à peu et deviendra, plus tard, tout à fait favorable: on lui reconnaît l'humeur enjouée, l'habitude de cabrioler à proximité des côtes, près des ports et dans le sillage des navires et la familiarité avec les humains[196] et on apprécie le secours qu'il offre aux marins en leur indiquant la direction des vents et en les alertant en cas de tempête[197]. Ce sont des résidents de l'abîme marin à part entière: ils vivent dans les recoins de la mer, dans leurs grottes, parfois même à la cour des dieux marins, dans leur entourage et à proximité[198], gage, de la sorte, de leur participation au savoir absolu. Les dauphins circulent entre le fond et la surface et maîtrisent à tel point l'espace et les routes inframarines, qu'ils semblent y être omniprésents: dans leur intervention auprès de Thésée, par exemple, ils surgissent de nulle part et disparaissent de la même façon au début et en fin de mission.

À la surface de la mer, les dauphins se déplacent avec la même aisance, portant les dieux à toute allure en toute direction et assurant leur transport, forme de mouvement absolu. On les voit chevauchés si fréquemment par Aphrodite, Artémis, les Néréides, Éros et le Désir[199], que ces images sont devenues des motifs ornementaux et canoniques de toute scène marine[200] ou représentés comme les aimables compagnons des dieux à qui ils servent de véritables chevaux marins, traînant leurs chars sur les vagues: l'image du dauphin et des coursiers divins se superposent. Si les dieux leur indiquent en pensée la route à suivre, la mobilité appartient pleinement aux dauphins et à l'élément aqueux qui, par sa nature élémentaire, peut revêtir toute forme et se prête à merveille aux métamorphoses. C'est même sous la forme d'un dauphin qu'Apollon intervient auprès des Crétois choisis pour servir de prêtres dans son sanctuaire delphique (*HhApoll*. 399-440)[201], détournant leur route

---

(1962), p. 165 et s.; G. Buchner, *RömMitt* 60/ 61 (1953-54), p. 47; G. Ahlberg, *Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art* 1971, p. 25 et s.; E. Kunze, in *Festschrift B. Schweitzer* 1954, p. 48, *EphArch* 1953, p. 162.

[196] Arist. *HA* 536a, 540b, 566a-b, 567a, 631a 8-20; *id.*, *Resp.* 476b; Pline l'Ancien, *HN* IX 7-10; Opp. *Hal.* I 646-685, 747-755, II 533-552 ; V 415; Philostr. *VA* II 14; Plut. *Amour prog.* 494c; Élien *NA* I 18, XII 6, etc.

[197] Artém. *Onir.* II 16. 110; Isid. *Orig.* XVIII 6. 11; Lucan, *B. C.* V 552 (cf. Beaulieu 2008: 111).

[198] Même dans le grand temple de Poséidon et de Clitô, sur l'Atlantide, il y avait cent dauphins que chevauchaient autant de Néréides (Plat. *Crit*. 108e).

[199] Anacr. fr. 51 (Campbell).

[200] Frontisi-Ducroux 2003: 29 formule la règle iconographique: «Un poisson aux mains d'une jeune fille pourrait donc être interprété comme un signe indiquant son statut de divinité marine. C'est ce qui se passe lorsque l'on a affaire à une figure isolée, et, quand ils sont représentés à côté d'un personnage, sans contact avec lui, les poissons ou les dauphins indiquent que la scène prend place dans un espace marin», ce qui n'empêche pas le dauphin d'avoir une connotation supplémentaire: il opère le passage vers l'au-delà.

[201] Ov. *Mét*. III 679-686 nous rappelle que la métamorphose d'Apollon en dauphin fait partie intégrante de sa *persona* divine.

par le mouvement orienté[202] qu'il imprime au bateau par son souffle et grâce à l'aide du puissant Notos, de Zéphyr et de Zeus lui-même. Dionysos lui-même, «le dieu venu de loin», apparaît sur les voies de la mer sous les plus diverses formes, en particulier sur un bateau d'où jaillit une large et haute treille et où siège le dieu entouré de dauphins: c'est la figure même de l'épiphanie de Dionysos dont l'une des plus belles représentations est donnée par la coupe d'Exékias[203]. Inversement, Dionysos transforme en dauphins les pirates qui sautent dans la mer pour échapper au destin mauvais (*HhDion*. 52-53).

La mobilité des dauphins associée à celle de la surface de la mer compose une véritable chorégraphie aquatique, telle la scène où Euripide évoque les belles danses des dauphins joyeux (*Hél.* 1454-1456), image récurrente dans les tableaux de la mer sereine. Il faut ajouter la profonde sensibilité des dauphins au chant[204], particulièrement aux sons du flûte[205], engouement que chantent surtout les poètes: le *Bouclier* (v. 202-212) évoque les dauphins sensibles au chant de la lyre d'Apollon et aux chœurs sacrés des Muses; Arion aurait évoqué dans son hymne en l'honneur d'Apollon les dauphins «épris de la musique, nourrissons des déesses Néréides dont Amphitrite est la mère»[206]; dans l'*Électre* (v. 436-437), on voit les dauphins «qui aiment la musique» ouvrant la route à des vaisseaux en compagnie des Néréides ou, au contraire, mais dans le même registre, Moschos (*Idylle* III) évoque les dauphins qui ont l'habitude de pleurer sur les rivages…. C'est dire la passion pour les sons et l'harmonie de ces figures muettes qui résident dans l'espace invisible et inaudible (ἄναυδος) des profondeurs marines, c'est dire aussi une forme de célébration de la vie - et des éléments qui lui sont associés, telles les synesthésies de la lumière, de la brillance, des sons doux produits par les instruments «aériens» (la lyre, la conque de Triton) - qui règne à la surface de la mer et qui la différencie de l'abîme dont la profondeur et le

---

[202] Au cours de cette scène, quatre verbes seulement désignent les actions des marins (παρημείβοντο, v. 409; ἶξον, v. 412 et 438; ἔπλεον, v. 437); tous les autres, neuf au total, désignent les mouvements «orientés» de leur bateau: παρὲκ…ἔχουσα, v. 420; ἤιε, v. 421; πρήσσουσα κέλευθον, v. 422; ἵκανε, v. 423; βῆ, v. 426; ἐπέβαλλεν, v. 428; παρενίσατο, v. 431; ἀνύσειε θέουσα, v. 436; ἐχρίμψατο, v. 440.

[203] Cf. *ABV* 146. 21 (Munich, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, no. 2044).Voir Daraki 1985: 31-34; Fr. Lissarague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris: A. Biro, 1987, p. 116-118.

[204] Voir aussi Pind. *Ném.* VI 64, *Pyth.* II 51; Élien, *NA* I 12 et XII 6; Plut. *Soll. An.* 977 et s.; Ant. Kar. C60; Opp. *Hal.* II 628; Pline, *HN* IX 33. Outre les dauphins, Triton aussi aime la musique: il est traditionnellement représenté, surtout chez les poètes latins, jouant de sa trompette, la conque. Voir, par exemple, Virg. *Én.* VI 171, X 209; Prop. IV 6. 61, etc.

[205] Pind. fr. 125. 69-71 (Puech); Ar. *Gren*. 1345; Érat. *Cat.* I 31. 21; *Anth. Pal.* VII 214. 3; Plut. *Banq.* 162f; *Soll. An.* 984b; Pline, *HN* IX 24; Élien, *NA* XII 45; Solin. XII 6.

[206] Cf. *PMG* fr. Adesp. 939, mais cet hymne fut composé probablement au IVe s. av. J.-C. Sur la chronologie d'Arion, voir J. Schamp, «Sous le signe d'Arion», *AC* 45 (1976), 95-120 (ici p. 104).

silence, traits consubstantiels aux premiers temps du monde, ne sont brisés que par les mugissements graves de ses vénérables résidents divins, tels les «forts gémissements» qu'émet Amphitrite (ἀγάστονος Ἀμφιτρίτη)[207]. Pourtant, il ne faut pas voir là une forme de dichotomie entre surface et abîme de la mer, comme entre «the mute and the musical», selon les termes d'Emily Vermeule[208], car l'envoûtement des dauphins pour la musique n'est pas une attirance pour les sons articulés du chant perçus comme opposés aux sons inarticulés des mugissements de la mer qui, en tant que sons élémentaires et liés à la force des éléments, en disent long sur la nature primordiale de l'abîme marin. Ils participent et s'accordent à la nature divine de cet espace insondable et à jamais inaccessible: l'onde couvre non seulement ce qu'il ne faut pas voir, mais aussi ce qu'il ne faut pas entendre et surtout, ce que les humains ne peuvent et n'ont pas à comprendre. Les «forts gémissements» d'Amphitrite sont une marque indicible et un signe acoustique de la limite d'un monde essentiellement différent et infranchissable[209]. Cette représentation sonore équivaut à l'image visuelle de la frontière qui délimite l'abîme marin, à savoir la ligne de surface de la mer, l'une remplace l'autre, ce sont deux moyens distincts pour figurer la nature radicalement *autre* de l'espace qu'ils signifient. L'image fort expressive du plongeon d'Iris, au chant XXIV de l'*Iliade*, en témoigne, car elle allie signes visuels et signes sonores: faute de portes qui délimitent l'abîme marin, la surface calme de la mer «pousse

---

[207] *Od.* XII 97; *HhApoll*. 94; *POxy.* 62, 4306, 40-41, daté du Ier-IIe s. apr. J.-C. (M.A. Harder, 1995, cf. http://www.csad.ox.ac.uk/POxy/papyri/vol62/pages/4306.htm: ἀγάστονος Ἀμ̣[φ̣[ι]τ̣[ρ̣]ι̣τ̣ῃ).

[208] Vermeule 1979: 197. Cette interprétation s'appuie aussi de l'évolution sémantique d'ἀγάστονος (cf. *LSJ su.*) depuis le sens de «much groaning», toujours en rapport avec la mer (voir les exemples cités ci-dessus), vers le sens de «loud-wailing, lamentable» (Esch. *Sept*. 99; *Anth. Pal.* XIV 123. 3; Nonn. *Dion.* XLVI 207).

[209] Rappelons que d'autres espaces insondables sont mis en valeur de façon acoustique au moment de leur ouverture ou du franchissement de leur frontière: les portes de l'Olympe mugissent (*Il.* V 749= VIII 393); les battants de la porte éthérienne que franchit le char de Parménide font tourner bruyamment les gonds, tout comme l'axe brûlant du char, dans les moyeux, jetait un cri strident lors de la traversée de l'éther (Parm. *Proème*, v. 6, 19, voir *supra*, chap. V. 2. 2, p. 315, 325-326); «à la bouche d'un fleuve nourri des eaux du ciel (διϊπετέος ποταμοῖο), la vaste houle gronde en heurtant les courants et les falaises du rivage crient sous le flot qui déferle sur elles» (*Il.* XVII 263-265); quand le gouffre des rochers de Charybde engloutit à nouveau l'eau amère de la mer, les rochers alentour mugissent terriblement (*Od.* XII 242); il en va de même pour les rochers qui bordent les rives du Scamandre (*Il.* XXI 9) tandis que le fleuve lui-même mugit comme un taureau quand il jette au-dehors les corps, victimes d'Achille, qui pullulent dans son lit (*Il.* XXI 237) ou il forme par endroits des tourbillons profonds dont le mouvement giratoire rapide produit un bruit fort que le rhapsode assimile à la voix de la divinité personnifiant le fleuve (*Il.* XXI 213); la ξύνεσις du Pyriphlégéthon et du Cocyte avec l'Achéron produit un fracas infernal; sur le chemin qui mène vers le pré d'asphodèle de l'Hadès, les chauves-souris et les ombres inconsistantes du royaume des morts ont la voix grêle et faible (*Od.* XXIV 5); lors du sacrifice impie des vaches d'Hélios, conséquence d'un prodige envoyé par les dieux, la viande elle-même, substance élémentaire du sacrifice appartenant à des animaux sacrés, meugle sur les broches: «on eût dit la voix des bêtes elles-mêmes», signe d'une transgression (*Od.* XII 395-396). Pour d'autres exemples, voir *supra*, chap. II. 4. 5, p. 183-184.

une clameur» quand Iris se précipite dans les flots sombres (*Il*. XXIV 79: ἔνθορε μείλανι πόντωι: ἐπεστονάχησε δὲ λίμνη).

Les sons «articulés» qui attirent les dauphins sont ceux du chant, de la poésie, de la parole oraculaire, en somme, les sons de toute forme de langage inspiré, essentiellement divin et particulièrement apollinien, signe, peut-être, des liens originels du dauphin et d'Apollon[210]. De toutes les légendes qui montrent ce lien entre les dauphins, la musique et les musiciens[211], particulièrement les fidèles d'Apollon, la plus célèbre est celle d'Arion de Méthymne, «un citharède qui ne le cédait à aucun de ce temps, le premier à notre connaissance», note Hérodote, «qui ait composé des dithyrambes, leur ait donné ce nom et en ait fait exécuter à Corinthe»[212]; l'histoire sera reprise et développée par Plutarque, dont nous suivrons ici la version[213]: parti d'Italie pour se rendre à Corinthe, le troisième jour de la traversée, Arion apprend du pilote du navire corinthien que les matelots ont décidé de l'assassiner dans la nuit même, apparemment pour s'emparer de ses richesses, comme l'explique Hérodote; «privé de tout secours, et ne sachant que faire, il eut une sorte d'inspiration divine: se parer, et revêtir, comme parure funèbre, alors qu'il était encore en vie, la tenue qu'il portait dans les concours, *chanter* ainsi en mourant son dernier chant et n'y pas montrer moins de noblesse que les cygnes» (ἔρημος οὖν ὢν βοηθείας καὶ ἀπορῶν ὁρμῇ τινι χρήσαιτο δαιμονίῳ τὸ μὲν σῶμα κοσμῆσαι καὶ λαβεῖν ἐντάφιον αὑτῷ τὸν ἐναγώνιον ἔτι ζῶν κόσμον, ἐπᾷσαι δὲ τῷ βίῳ τελευτῶν καὶ μὴ γενέσθαι κατὰ τοῦτο τῶν κύκνων ἀγεννέστερος), oiseaux qui chantent, disait-on, quand leur dernière heure est venue[214] et qui, de plus, sont associés à Apollon[215]. Une

---

[210] Voir Somville 1984: 10-13; Monbrun 2007 : 217-234.

[211] Pour le lien étroit entre le dauphin et les poètes inspirés par les Muses, voir le rôle joué par les dauphins dans le châtiment des meurtriers d'Hésiode (voir *infra*, p. 446-447): pour lui rendre justice, ils apportent son corps, jeté à la mer par ses meurtriers pour dissimuler leur crime. C'est que les dauphins, grâce à leur participation à la nature marine, contribuent à la fonction ordalique assignée à l'eau de la mer dans la pensée juridico-religieuse archaïque.

[212] Hdt. I 23-24 présente la légende comme étiologique et mentionne qu'il y avait au Ténare, dans un temple de Poséidon, un ex-voto d'Arion, en bronze, représentant un homme sur un dauphin. De même, Paus. III 25. 7; Élien *NA* XII 45 (qui rapporte l'inscription qui y était gravée et l'hymne de reconnaissance en l'honneur de Poséidon attribué à Arion); Strab. XIII 2. 4; *Suda* A 3886; Eus. *Chron.* Ol. 40. 2. Steven H. Lonsdale, *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore: The Johns Hopkins University, 1993, p. 93-96 considère que le récit hérodotéen d'Arion est «a sort of foundation myth for the dithyramb».

[213] Plut. *Banq.* 160e-162a (trad. Jean Defradas). Pausanias (III 25. 7) fait une allusion à un récit d'Hérodote et y ajoute un témoignage sur l'amitié entre un enfant et un dauphin qu'il avait recueilli. On trouve chez Ésope, *Fab.* 305; Plut. *Banq.* 163a-d; *id.*, *Sur l'intelligence des animaux* 984e; Paus. X 13. 10; Élien, *NA* VIII 3; Opp. *Hal.* V 448-518, d'autres récits de sauvetage en mer par le dauphin.

[214] Ésope, *Fab.* 173; Plat. *Phéd.* 84e; Arist. *HA* IX 12. 615b 2-5; Élien, *NA* V 34.

fois prêt, Arion annonça qu'il désirait chanter ni plus ni moins que le nome pythique – Hérodote parle du nome orthien[216] - , pour son salut, pour celui du navire et de ses occupants; il monta sur le gaillard d'avant et, *ayant préludé par une invocation aux dieux marins*, il se mit à chanter le nome; il n'en était pas encore tout à fait à la moitié, quand le soleil se coucha sur la mer et que le Péloponnèse apparut – ou, selon Hérodote, «dès qu'il eut fini d'exécuter le Nome», une autre forme de *là et alors* – que, sous la menace des poignards des matelots et voyant que *déjà le pilote se voilait le visage*, il prit son élan, et de toutes ses forces, se jeta le plus loin possible du cargo: si Plutarque met en valeur le motif de la «fascination du lointain», Hérodote insiste sur le fait qu'Arion se jeta à la mer avec ses vêtements, et dans l'état où il se trouvait. «Pendant que le vaisseau partait pour Corinthe», continue l'historien, «un dauphin reçut, à ce qu'on dit, Arion sur son dos, et le porta à Ténare» (τὸν δὲ δελφῖνα λέγουσι ὑπολαβόντα ἐξενεῖκαι ἐπὶ Ταίναρον). L'intervention miraculeuse (θῶμα μέγιστον) du dauphin dans ce moment critique renverse les données de la situation: Arion, risquant de se noyer et en route vers l'Hadès, la lyre – symbole funéraire – dans la main, est sauvé *in extremis* et mené vers la terre, précisément à Ténare, réputée porte d'accès vers l'au-delà[217] dans les croyances antiques: ce promontoire est, en fait, une des localisations assignées à l'entrée dans l'Hadès d'Héraclès, allant chercher Cerbère[218], ou de Thésée et Peirithous, à la recherche de Perséphone[219]. Le transport d'Arion à Ténare confirme la connotation symbolique de l'intervention du dauphin: en plus d'agir comme médiateur entre la mer et la terre, il protège le chanteur, le soustrait à la mort potentielle et assure ainsi la transition entre vie-mort-vie.

Plutarque prend son temps pour décrire ce parcours vers le rivage:

---

[215] Voir *supra*, chap. V. 2. 1, p. 276-277.
[216] Attribué à Terpandre, cf. testt. 13, 19 n. 2, fr. 2 (Campbell). Seule, une scholie à Clém. Alex. *Prot.* I 3. 3. 11 suit la version hérodotéenne. Aullu-Gelle XVI 19. 12-13, 16 mentionne un hymne de consolation (*carmen casus illius sui consolabile*); Tzetz. *Chil.* I 17. 403 mentionne un hymne funéraire (μέλος ἐπιθανάτιον).
[217] Pind. *Pyth.* IV 3 (et schol.); Ar. *Gren.* 187; Schol. Ar. *Ach.* 509; Mén. Fr. 842 (Kock); Pomp. Mela II 51; Hor. *Carm.*I 34. 10 (et schol.); Sén. *Tr.* 402; Lucain, *Pharsale*, IX 36; Stat. *Théb.* I 96 et II 48; Apul. *Mét.* VI 18. 20; *Orph. Arg.* 1369; Serv. *ad* Virg. *Georg.* IV 466; Tzetz. *ad Lyc.* 90; *Souda su*. Tainaron; Solin. VII 8 (cf. Beaulieu 2008: 124).
[218] Eur. *Hér.* 23; Paus. III 25. 5; Pal. *Hist. Incr.* 39; Tzetz. *Chil.* II 36. 398.
[219] Ap. Rhod. *Arg.* I 102 (et schol.); Hyg. *Fab.* 79; *Orph. Arg.* 41; Virg. *Georg.* IV 467; Ov. *Mét.* X 13; Sén. *HF* 587; *Orph. H.* 1061.

πρὶν δ᾽ ὅλον καταδῦναι τὸ σῶμα δελφίνων ὑποδραμόντων ἀναφέροιτο, μεστὸς ὢν ἀπορίας καὶ ἀγνοίας καὶ ταραχῆς τὸ πρῶτον· ἐπεὶ δὲ ῥᾳστώνη τῆς ὀχήσεως ἦν, καὶ πολλοὺς ἑώρα ἀθροιζομένους περὶ αὐτὸν εὐμενῶς καὶ διαδεχομένους ὡς ἀναγκαῖον ἐν μέρει λειτούργημα καὶ προσῆκον πᾶσιν, ἡ δ᾽ ὁλκὰς ἀπολειφθεῖσα πόρρω τοῦ τάχους αἴσθησιν παρεῖχε, μήτε τοσοῦτον ἔφη δέους πρὸς θάνατον αὐτῷ μήτ᾽ ἐπιθυμίας τοῦ ζῆν ὅσον φιλοτιμίας ἐγγενέσθαι πρὸς τὴν σωτηρίαν, ὡς θεοφιλὴς ἀνὴρ φανείη καὶ λάβοι περὶ θεῶν δόξαν βέβαιον. ἅμα δὲ καθορῶν τὸν οὐρανὸν ἀστέρων περίπλεων καὶ τὴν σελήνην ἀνίσχουσαν εὐφεγγῆ καὶ καθαράν, ἑστώσης δὲ πάντῃ τῆς θαλάττης ἀκύμονος ὥσπερ τρίβον ἀνασχιζόμενον τῷ δρόμῳ, διανοεῖσθαι πρὸς αὑτὸν ὡς οὐκ ἔστιν εἷς ὁ τῆς Δίκης ὀφθαλμός, ἀλλὰ πᾶσι τούτοις ἐπισκοπεῖ κύκλῳ ὁ θεὸς τὰ πραττόμενα περὶ γῆν τε καὶ θάλατταν. τούτοις δὲ δὴ τοῖς λογισμοῖς ἔφη τὸ κάμνον αὐτῷ καὶ βαρυνόμενον ἤδη τοῦ σώματος ἀναφέρεσθαι, καὶ τέλος ἐπεὶ τῆς ἄκρας ἀπαντώσης ἀποτόμου καὶ ὑψηλῆς εὖ πως φυλαξάμενοι καὶ κάμψαντες ἐν χρῷ παρενήχοντο τῆς γῆς ὥσπερ εἰς λιμένα σκάφος ἀσφαλῶς κατάγοντες, παντάπασιν αἰσθέσθαι θεοῦ κυβερνήσει γεγονέναι τὴν κομιδήν.

«Mais avant que son corps eût plongé tout entier des dauphins se précipitèrent dessous et le soulevèrent, l'emplissant tout d'abord d'inquiétude, d'incertitude et d'agitation. Mais l'aisance avec laquelle ils le transportaient, le grand nombre de dauphins qu'il voyait groupés autour de lui avec un air bienveillant, semblant se soumettre chacun son tour à une tâche imposée et qui les concernait tous, l'impression de vitesse donnée par le cargo qu'on laissait loin en arrière, firent qu'il éprouva, à ce qu'il dit, moins la crainte de mourir et le désir de vivre que l'ambition de se voir sauvé, pour apparaître comme un favori des dieux et recevoir d'eux une gloire inaltérable. Et en même temps, voyant le ciel plein d'étoiles, la lune qui montait avec sa lumière brillante et pure, la mer tranquille et plate où le sillage de leur course traçait comme un chemin, il se dit que la justice ne dispose pas d'un regard unique, mais que la divinité, grâce à tous ces organes, surveille à la ronde ce qui se fait sur terre et sur mer. C'est grâce à ces réflexions, dit-il, que sa fatigue et la lassitude qui gagnait son corps furent soulagées. Enfin quand, ayant rencontré le promontoire haut et abrupt, ils l'évitèrent adroitement et, en suivant la courbe du rivage, naviguèrent tout près de la terre, pour le faire aborder avec sûreté, comme un bateau qui rentre au port, il se rendit pleinement compte que c'était sous la conduite de la divinité qu'ils l'avaient ainsi transporté».

À la différence d'Hérodote, dont la version est centrée sur les aspects merveilleux, Plutarque met en valeur ceux qui concernent la justice divine immanente: le détail même concernant l'attitude singulière du pilote parmi les matelots, détail absent du récit d'Hérodote, montre le penchant de Plutarque pour le côté juridique de l'histoire. Ce qui est essentiel, cependant, c'est la réfléxion à laquelle est mené Arion quand il contemple le fonctionnement de l'économie religieuse du monde: désormais, en regardant «le ciel…, la

lune…, la mer… » - expression métonymique de la vision synoptique, il «se rend pleinement compte» que les dauphins ont agi sous la conduite indéfectible des dieux, ce qui montre que son expérience liminale, le contact dans un moment critique avec la limite d'un espace insondable et une frontière de l'au-delà, lui ont permis l'accès vers un savoir supérieur, au-delà des limites assignées à la vision et au savoir des mortels.

Plutarque affectionne l'idée de la justice divine immanente reliée à la mer et qui se sert des dauphins, êtres de l'abîme marin proche des sources de la Vérité, aspect encore plus évident dans le récit qu'il fait du châtiment administré aux deux Locriens coupables de l'assassinat d'un autre poète, le vénérable Hésiode[220]: le poète leur avait rendu visite, mais ses deux hôtes le tuèrent - le soupçonnant de complicité avec Troïlus de Milet, autre convive, qui avait tenté de séduire leur fille - dans une embuscade près d'un bois sacré de la Locride consacré à Zeus Néméen et, pour dissimuler leur meurtre, ils jetèrent son corps dans la mer ainsi que celui de Troïlus. La mer refusa d'engloutir le corps et le rapporta sur la grève et ce sont les dauphins qui furent chargés de recueillir le corps d'Hésiode: en plus de leur fonction de médiateurs, Plutarque rappelle leur affinité avec le chant et la poésie puisque «ces animaux aiment la musique, qu'ils recherchent, ils nagent auprès des vaisseaux où l'on vogue au bruit des chants et de la flûte, et ils sont heureux d'accompagner ces navires dans leur marche par un temps calme». Les dauphins transportèrent le corps jusqu'au promontoire de Rhium, près de Molycrie et le déposèrent sur le rivage, précisément *là et alors* que les Locriens célébraient une fête locale. Ils furent tous saisis d'étonnement à la vue du corps ainsi apporté, qu'ils ensevelirent près du bois de Némée. Le cadavre du Milésien, quant à lui, se trouva emporté dans le fleuve Daphnus, où il fut arrêté un peu au-dessus de l'embouchure par un roc que baignaient ses eaux et qui a conservé depuis le nom de Troïlus. Les Locriens ordonnèrent une enquête «en raison de la célébrité du poète» et les meurtriers furent découverts. À ce moment de l'histoire, les thèmes de la précipitation dans la mer et de la fuite par les voies marines se chevauchent, les dénouements de la légende divergent: d'après Plutarque, les deux criminels furent jetés vivants à la mer, κατεπόντισαν ζῶντας, et leur demeure fut rasée; selon Alcidamas, ils s'enfuirent au moyen d'une barque et tentèrent de gagner la Crète, mais, à mi-chemin (lieu névralgique !), ils furent précipités dans la mer par la foudre de Zeus, οὓς Ζεὺς κεραυνώσας κατεπόντωσεν. Alcidamas propose donc une version où la preuve obtenue

---

[220] Plut. *Banq.* XIX 162e; Alcid. *Certam. Hes et Hom.* 13 (*apud Or. att.*, Didot, II, 316).

grâce à l'intervention des dauphins attire la punition exercée d'en haut par Zeus, le dieu proche de l'endroit sacré où le crime a été commis, tandis que Plutarque préfère celle du bannissement des criminels, où ceux-ci sont condamnés à errer sur la mer et où les dieux n'interviennent pas[221] : l'épilogue de l'histoire est pourtant implicite parce que si les impies meurent, c'est qu'ils le méritent et leur corps sera détruit aussi bien.

Semblable à l'histoire d'Arion est celle du jeune garçon Mélicerte dont le corps avait été recueilli à l'endroit même où Ino s'était jetée à l'eau, entre Mégare et Corinthe, par un dauphin qui l'avait porté jusqu'au rivage, sur l'Isthme de Corinthe, et l'y avait accroché dans un pin, où il fut trouvé par Sisyphe, frère d'Athamas, qui le fit enterrer et, sur l'ordre d'une Néréide, lui éleva un autel près d'un pin, lui accorda des honneurs divins sous le nom de Palaimon, dont la fonction, comme celle de sa mère, est liée à la protection des nefs et des marins (νεῶν φύλαξ, comme l'appelle le bouvier dans l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide), et fonda les Jeux Isthmiques, jeux funèbres en son honneur[222]. Les récits des fondations coloniales, au terme de voyages en mer, sont imprégnés du motif du transport à travers les flots ὑπὸ δελφῖνος, au moyen du dauphin. Qui mieux qu'un dauphin pourrait mener le héros, futur οἰκιστής, droit vers sa destination en un voyage parfaitement dirigé et accompli sur l'ordre des dieux, grâce à un de leurs serviteurs, instruments de la

---

[221] Un autre poète célèbre, Orphée fut démembré par les Ménades thraces, sa tête et sa lyre furent jetées dans les eaux de l'Hèbre, ensuite portées jusqu'à la mer et, de là, jusqu'à Lesbos, où des pêcheurs les retirèrent de l'eau et les déposèrent dans une caverne souterraine à Antissa. Après avoir enterré la tête, on célébra des funérailles au cours desquelles la lyre du Chanteur se fit à nouveau entendre. La légende offre plusieurs variantes dont la synthèse s'est effectuée à l'époque de l'antiquité tardive. Cependant, comme le montrent les peintures sur vases, la légende lesbienne d'Orphée était connue à Athènes dès le Ve s. av. J.-C. Sources littéraires: Sim. fr. 567 (Campbell, *apud* Tzetz. *Hist.* I 312); Luc. *Ind.* 109; Phanoclès fr. 1 (= Stob. IV 20. 47, Powell); Myrsilos, *FGrH* 477 F 2 (cf. Philostr. *Her.* V 3, X 7); Ael. Arist. *Or.* 24. 55 (Keil); Procl. *In Rép.* I 174. Sources iconographiques: *LIMC su.* Orphée nos. 68-71 (et le commentaire de M. X. Garezou). Selon Vermeule 1979: 197, le motif de la tête énonçant des prophéties est à rapprocher des motifs de la tête de la Gorgone ou de la langue du dragon. Burkert 2005: 233 suggère qu'il s'agit d'un *aition* dans la mesure où Terpandre, qui aurait consulté la tête prophétique d'Orphée, est celui qui introduisit au VIIe s. av. J.-C. la musique éolienne en Grèce continentale; son histoire se rattachait à Antissa. Voir aussi S. Reinach, «La Mort d'Orphée», *RA* XLI (1902), p. 242-279; W. Deonna, «Orphée et l'oracle à la tête coupée», *REG* 38 (1925), p. 44-69; M. Schmidt, «Ein Zeugnis zum Mythos von Orpheus-Haupt», *AntK* 15 (1972), 128-145; A. Gartsiou - Tatti, «La Mort et la Sépulture d'Orphée en Macédoine et en Thrace» (en grec), *Ancient Macedonia* (= *Sixth International Symposium*, vol. 1), Thessalonique, 1995, p. 439-452, et F. Jourdan, «Orphée est-il véritablement un homme ? La réponse grecque: L'efféminé versus l'initiateur des hommes», *LEC* 76. 3 (2009) avec la bibliographie récente.

[222] Eur. *I. T.* 270; schol. *ad* Eur. *Méd.* 1284; Pind. fr. 56 et schol. *ad Pyth.* III, p. 192-194 (Drachmann) et *ad Isth.* 514b; Eumélos, *FGrH* 451 F 4; Paus. I 44. 8; II 1. 3 (dépôt à l'ombre d'un pin), 1. 8 et 3. 4; Plut. *Banq.* V 3. 1. 2; Luc. *Dial. mar.* 8; Tzetz. *ad Lyc.* 107, 229; Philostr. *Im.* II 16. 1-2; Ov. *Fast.* 520; Apollod. III 4. 3. 7; *Orph. H.* 74. 3 et s.; Arist. fr. 637; Musée, *FGrH* 455; Plut. *Mor.* 46, 776b; Ael. Arist. *Or.* 46. 32-35 (Keil); Paus. II 1. 8 et 3. 4; Apollod. III 29; Dion Chrys. LXIV 25; Prop. III 21. 10. Pour l'inventaire des sources et une analyse détaillée, voir Halm-Tisserant 1993: 173-189 et T196 à T 210 (*id.*, p. 265- 266).

providence? Phalanthos, chef de l'ambassade des Parthéniens à Delphes, fit naufrage aux abords de Crisa et fut sauvé par un dauphin qui le mena jusqu'aux rives de Tarente[223] dont il s'empara, cette Tarente dont le héros éponyme (qui donna son nom aussi au fleuve qui y passait) était Taras, fils de Poséidon et d'une nymphe locale, Satyra ou Satyria, qui passe parfois pour la fille de Minos (d'où la tradition des origines crétoises de Tarente)[224]. Le même motif se retrouve dans un récit lié à la colonisation de Lesbos que nous avons déjà mentionné à cause de ses ressemblances avec la geste de Thésée[225]: la fille de Smintheus, choisie après tirage au sort – et sur l'ordre d'un oracle – pour être jetée à la mer comme victime sacrificielle en l'honneur d'Amphitrite et des Néréides, et Énalios, le jeune homme amoureux d'elle qui se précipita à son tour dans les flots, furent, tous les deux ou Énalios seulement, sauvés par les dauphins qui les ou le ramenèrent au rivage de Lesbos[226]. Le nom de l'endroit où eut lieu l'intervention des dauphins, à proximité de l'écueil nommé Mesogée, et le moment critique expriment bien la nature *kairotique* de leur action: ils jaillissent des flots *là et alors* où ils devaient apparaître et se dirigent d'un seul coup, sans aucun détour, précisément vers l'endroit de la terre et aux côtés du navire où ils doivent apparaître; ils surgissent aussi précisément au moment critique d'un naufrage ou d'une précipitation dans les flots, pour en faire sortir les potentielles victimes et pour assurer leur survie et leur passage vers une autre terre (les rivages des cités dont ils deviennent les maîtres fondateurs, voire l'abîme marin, dans le cas de la fille de Smintheus, une autre Ino-Leucothéa), une nouvelle vie et un autre statut. Le changement de nom, dans le cas de

---

[223] Paus. X 13. 6: πρὶν γὰρ δὴ ἐς Ἰταλίαν ἀφικέσθαι, ναυαγίᾳ τε ἐν τῷ πελάγει τῷ Κρισαίῳ τὸν Φάλανθον χρήσασθαι καὶ ὑπὸ δελφῖνος ἐκκομισθῆναί φασιν ἐς τὴν γῆν.

[224] Paus. X 10. 8; Strab. VI 3. 2; Diod. Sic. fr. VIII 21; Dén. Hal. fr. XIX 2; Stat. *Silv.* I 1 103; Serv. *ad* Virg. *Én.* III 551 ; Prob. *Ad* Virg. *Géorg.* II 176. Pour des commentaires plus précis sur cette légende, on verra Malkin 1987: 47-52 et 216-227; P. Wuillleumier, *Tarente des origines à la conquête romaine*, Paris, 1939, chap. 3., surtout p. 35-38; J. Bérard, *La colonisation grecque de l'Italie méridionale et de la Sicile dans l'Antiquité*, 2ème éd. rev. et mise à jour, Paris, 1957, p. 176 et s.; J. Defradas, *Les thèmes de la propagande delphique*, Paris: Klincksieck, 1954, p. 237, n. 1.

[225] Voir *supra*, p. 397, n. 69.

[226] Dans une épigramme de Philippe de Thessalonique (*Anth. Gr.* IX 88), un rossignol volant au-dessus des flots contre un vent violent venant de Thrace, fut sauvé par un dauphin qui le recueillit sur son dos. Ainsi, «l'hôte des mers servit de char à l'hôte ailé des bois». En signe de reconnaissance, pendant qu'il voguait sur ce fidèle et sûr esquif, le rossignol charma le pilote-dauphin «des plus doux chants de la lyre», en lui rappelant le mythe d'Arion et en concluant: «Toujours les dauphins ont accordé aux Muses le passage gratuit. L'aventure d'Arion n'est point un mensonge (οὐ ψεύστης μῦθος)» (trad. R. Aubreton). Dans *Anathematika,* collection d'épigrammes attribuées à Posidippus, Arsinoé II est couronnée comme protectrice des arts et elle reçoit une lyre apportée par un «dauphin arionique» (*AB* 37, cf. S. Stephens, «For you, Arsinoe», dans B. Acosta-Hughes, E. Kosmetatou, M. Baumbach, *Labored in Papyrus Leaves, Perspectives on an Epigram Collection attributed to Posidippus* (P. Mil. Vogl. VIII 309), Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004, p. 161-176.

Palaimon-Mélicerte, l'anonymat de la fille de Smintheus, la superposition des noms de Phalantos et de Taras au sujet de Tarente en dit long sur la nature du changement. Figures de l'*entre-deux*, les dauphins assurent le passage, la transition, jouant un rôle indispensable dans divers mythes d'initiation qui ont pour cadre la mer[227].

On ne sait ni d'où viennent les dauphins, ni comment ils se déplacent avant qu'ils jaillissent de la mer et entrent dans le champ visuel des humains. Ici, comme ailleurs dans les interventions des dieux ou de leurs messagers aux côtés des mortels, le vocabulaire qui décrit les surgissements des dauphins est rempli d'expressions suggérant le caractère soudain et imprévisible propre à toute intervention *kairotique*, leurs mouvements sont puissants et précis, bien orientés, et créent des images saisissantes. On ne sait pas non plus où ils vont quand ils sortent de scène, ce qui renforce leur statut ambivalent, transcendant et immanent à la fois, signe visible de l'invisible. Si les mortels craignent l'étendue immense de la plaine liquide où il n'y a pas de routes fixées d'avance, les dauphins connaissent toutes les routes et la mer elle-même leur ouvre le chemin, car ils se meuvent sur les routes prescrites par les dieux qui veillent sur ceux qui sont ainsi transportés. Ainsi, la valeur des dauphins, comme celle de tout médiateur entre les dieux et les mortels, repose davantage sur la fonction qu'ils remplissent que sur leur être propre. Le spectacle aquatique que produisent les dauphins par leurs gestes seuls convient au caractère hermétique du message qu'ils portent, dont les mortels doivent saisir le sens. Le motif du dauphin serviteur et messager des dieux qui traverse régulièrement l'abysse de la mer pour accomplir certaines missions s'entrelace avec ceux du dauphin psychopompe, du dauphin auteur de présages[228]. Plus qu'un jeu, cet hermétisme montre par son illisibilité même l'écart infranchissable qui sépare hommes et dieux, la nature insondable, essentiellement divine, de l'espace où les dauphins résident et d'où ils jaillissent en messagers divins. L'image ambivalente du dauphin dans la pensée grecque montre l'attitude profondément ambivalente des mortels envers la mer et, avec elle, envers tout espace inaccessible, tout espace divin. Cette ambivalence prend la forme de paradoxes logiques: c'est de l'espace qui ne se donne à

---

[227] Voir Beaulieu 2008: chap. IV. «Dolphin-Riders», p. 107-151 pour une analyse en détail des mythes autour d'Arion, Énalos, Hésiode, Mélicertes, Thésée, Taras, Icadios.

[228] Voir, par exemple, Eurip. *Hél.* 1454-1456; Ar. *Gren.* 1317-1319 et schol. (et l'interprétation *ad loc.* de K. Dover, *Aristophanes'* Frogs, New York: Clarendon Press, 1997), Artémidore, *Onir.* I 16. 110, II 16; Longus, *Daphnis et Chloe*, III 27. 4. Sur le symbole de dauphin comme signe favorable dans l'Antiquité grecque et romaine, voir B. Andreae, «Delphine als Glückssymbole», dans H. Roth (éd.), *Zum Problem der Deutung frühmittelalterlicher Bildinhalte. Akten des 1. Internationalen Kolloquiums in Marburg a. d. Lahn. 15. bis. 19. Februar 1983*, Marburg: Thorbecke, 1986, p. 51-55.

jamais à le voir que les dieux voient et surveillent tout; c'est de l'espace qu'on craint le plus que les dieux viennent au secours de tous.

Grâce à l'homologie entre les fonctions des aigles et des dauphins, une étonnante symétrie se dessine entre les hauteurs aéro-éthériennes et les profondeurs abyssales de la mer. Espaces opposés dans la structure axiale du monde, espaces différents par leur aspect et composition matérielle et dont la différence dépend de celle des éléments correspondants, l'éther, l'air et l'eau, ils ne sauraient pas s'assimiler sans défier pour autant le principe de non-contradiction. Cependant, à l'échelle de la topographie divine du monde et grâce aux principes logiques *autres* que ceux de la physique, le haut aéro-éthérien et le bas inframarin se rejoignent sur le terrain des espaces insondables, dans le registre des sèmes de l'invisible et de l'inaudible, marques indicibles du divin.

VII. 4. 5. Le corail.

Parmi les «résidents» de la mer il y a aussi des petits trésors, notamment des coraux en branche ou des fragments de corail brut, des coquillages non comestibles, ambre, morceaux de cristal de roche, pierres brutes. On les recueille dans la mer et on les offre tels quels aux dieux, surtout aux divinités marines, en les déposant dans leurs sanctuaires, notamment ceux qui sont ouverts sur le monde marin: c'est ce que Isabelle Tassignon a appelé *naturalia* de la mer et qu'Anthony Snodgrass a rangé parmi les offrandes «brutes» (*raw offerings*)[229]. Le corail ou les coquillages ont une signification qui paraît aller bien au-delà de leur valeur utilitaire et matérielle, ils représentent un élément essentiel de l'image que les Grecs se faisaient des abîmes marins; ils étaient choisis pour leur beauté, leur rareté, leur exotisme et leur caractère insolite, dignes de leur origine. Pour reprendre les termes d'André Motte, ce sont des δαιμόνιοι τόποι[230]: «prélévées sur une nature perçue comme divine, ces offrandes participaient de cette nature divine (θεῖος)»[231], évoquant donc

[229] Tassignon 2005; Snodgrass 1991: 287-294.
[230] Motte 1973: 29 et s.; Boardman 2003: 104 sq.
[231] Selon l'expression d'Isabelle Tassignon 2005: 291, qui retrace leur périple après qu'elles ont été ramassées: «transitant quelque temps dans le monde des mortels par l'intermédiaire d'un individu (ἴδιος), elles réintégraient le monde divin *via* une pratique religieuse dans un lieu ouvert à la communauté civique (δημόσιος), parcours aboutissant à former une chaîne θεῖος - ἴδιος - δημόσιος - θεῖος». Les offrandes de ces *naturalia* de la mer, à l'état brut, représentent une pratique religieuse courante à l'époque archaïque. À l'exception des coquillages et des ossements paléontologiques, promis pourtant à une forme de persistance, les autres types d'offrandes naturelles disparaissent à la fin du VIe s. av. J.-C.: la plus grande partie de la documentation relative aux *naturalia* qu'offre Isabelle Tassignon provient de dépôts (ou de rebuts) votifs datés d'une période comprise entre le VIIIe s. et la fin du VIe s. av. J.-C., ce matériel votif étant toujours lié

l'inconnu abyssal et divin, que le sens commun ne peut pas atteindre. Les *naturalia* sont, sans exception, ravissantes parce que, bien qu'elles paraissent sculptées, c'est l'œuvre de la seule nature divine de la mer. De plus, elles partagent ses autres caractères, dont l'inaltérabilité et la pureté.

Nous retiendrons un seul exemple parmi ces *naturalia* marines, le corail, particulièrement le corail rouge (*Corallium rubrum*), dont les traits et significations peuvent apporter un éclairage sur la classe entière de ces objets marins que Fritz Graf appelle *Aschwemmungssagen*[232], à cause du lien récurrent entre leur origine et leurs propriétés extraordinaires, étranges et bénéfiques[233]. Le corail dut fasciner dès le premier abord par ses couleurs vives: les colonies extrêmement colorées, s'étendant parfois sur quelques mètres carrés, doivent avoir émerveillé les Anciens. Dans la littérature, Pindare peint l'image d'une Muse soustrayant à la rosée marine une fleur de lys pour en tresser une couronne d'or et d'ivoire blanc: la fleur de lys évoque le corail, vu sous une forme

---

aux premières phases d'utilisation du sanctuaire. Hermary 2000: 136-138; Tassignon 2005: 292 fait remarquer que les coquillages, parmi d'autres types de *naturalia*, à l'état brut, n'ont généralement pas fait l'objet d'ex-voto en milieu funéraire et conclut: «Il est par conséquent peu probable que ces offrandes trouvées dans des sanctuaires de la fin de l'époque géométrique résultent d'un simple déplacement des habitudes funéraires vers le monde des dieux».

[232] Graf 1985: 302.

[233] Pline, *HN* 32. 21, est le premier à fournir un témoignage précieux sur la pêche au corail dans la région marseillaise: il souligne que le corail rouge de la Méditerranée occidentale et notamment celui du Golfe gaulois autour des îles Stœchades (îles d'Hyères), de la mer sicilienne autour des îles Éoliennes, de Trapani, près de Graviscae (en Étrurie?), près de Naples en Campanie et du *Gallicus sinus* (rade de Marseille?), était particulièrement réputé et recherché. Si l'on pensait que, pendant l'Antiquité, la rareté du corail avait augmenté sa valeur, le témoignage de Pline nous détrompe. Cette rareté concerne plutôt sa distribution géographique discontinue et l'impossibilité ou la difficulté de l'exploitation des récifs situés dans des gisements profonds, parce que, par ailleurs, le bassin méditerranéen, surtout occidental, est densément peuplé de récifs de corail, notamment de corail rouge (*Corallium rubrum*): il y trouve un terrain particulièrement favorable, sa distribution y est presque entièrement concentrée et l'a été depuis toujours, quasiment sur toutes les côtes rocheuses de Catalogne, de Sardaigne, des petites Stoechades, dans le nord du bassin méditerranéen occidental, aussi sur les côtes de l'Algérie et dans la partie occidentale de la Tunisie, en Ligurie et sur les côtes de la mer Tyrrhénienne (cf. Harmelin 2000: 16-18; Bresc 2000: 41). La découverte, en 1993, durant les fouilles du port antique de Marseille de la place Jules-Verne, de deux épaves grecques archaïques, datées de la fin du VIe s. av. J.-C., gisant côte à côte dans les sédiments du bassin portuaire, apporte un témoignage totalement inédit sur la pêche au corail à l'époque archaïque. La présence des petits fragments de corail rouge, encore en place dans le fond des carènes des deux vases, l'un provenant d'un navire de commerce, l'autre d'une grande barque de pêche à rames, tous les deux de fabrication locale suivant les traditions navales héritées des premiers colons phocéens qui fondèrent la cité au début du VIe s. av. J.-C., atteste que la pêche au corail comptait parmi les occupations des habitants dans cette région. Voir, à ce sujet, A. Hesnard, «Une nouvelle fouille du port de Marseille, place Jules-Verne», *CRAI* janvier-mars 1994, p. 195-216; P. Pomey, «Les épaves grecques et romaines de la place Jules-Verne à Marseille», *CRAI* avril-juin 1995, p. 459-484 (cf. Pomey 2000). La découverte, toujours dans l'archipel marseillais, d'instruments de pêche du corail, les moyeux de plomb et l'outil le plus simple, le salabre, panier denté accroché au bout d'une longue perche et portant une bourse en filet, valide cette hypothèse (cf. Bresc 2000: 43, avec des références bibliographiques).

végétale[234]. Philostrate décrit les Néréides cueillant des fleurs dans la mer (*Imag.* II 17. 1-2) et Claudien, l'une d'elles, Doto, plongeant à la recherche du corail (*Mergit se subito vellitque corallia Doto*). En parlant du corail, considéré toujours comme espèce végétale, Ovide fait allusion à sa fragilité quand il dit que cette «plante» est molle et flexible tant qu'elle demeure dans son habitat marin, mais qu'elle se durcit au contact de l'air[235], idée qui sera reprise dans la littérature médicale et dans la tradition des lapidaires[236]. Ces images poétiques dévoilent l'autre visage de l'abîme marin, perçu généralement comme un royaume sauvage, stérile et ouvrant vers l'au-delà, peuplé, grâce aux récifs de corail, par de véritables prairies fleuries sous-marines, autant de signes de vie, richesse, abondance, fertilité. Ainsi s'expliquent les vertus religieuses et apotropaïques du corail[237], son emploi à des buts prophylactique et régénératif dans la pharmacopée aux époques hellénistique et romaine[238], ses associations avec d'autres substances de vie, comme on le verra, tels le sang, le vin, la vigne, les grappes, la pourpre. D'autre part, les pêcheurs «explorateurs des abîmes» (ὁ βυσσομέτρης)[239] qui le prélevaient, en plongée libre, sur les pentes rocheuses

---

[234] Pind. *Ném.* VII 79: λείριον ἄνθεμον ποντίας ὑφελοῖσ᾽ ἐέρσας. Les scholies *ad* v. 77 (Drachmann) hésitent entre le corail présenté comme un arbuste qui pousse au fond de la mer et la pourpre, appelée ailleurs par Pindare ποντία δρόσος, et dont λείριον ἄνθος représenterait le byssus. Pour des commentaires plus détaillés, voir Péron 1974: 275 et Leurini 2000: 84.

[235] Ov. *Mét.* XV 416-417: *sic et curalium quo primum contigit auras/ tempore, durescit: mollis fuit herba sub undis.*

[236] Pline *HN* 32. 11; Diosc. *De mat. med.* V 121; Thphr. *De Lapidibus* 38; *Orph. Lith.* v. 517-528; Sext. Emp. *Hyp. Pyrrh.* I 119 (Mutschmann); Anon. *Carmen de Herbis* v. 191-192.

[237] Phylactère pour les enfants (Pline, *HN* 24); talisman pour les guerriers, les voyageurs, surtout les navigateurs (*Orph. Lith. kerygm.* 20, 23 Halleux; *Lith. naut.* 5 Halleux; talisman protecteur générique pour tous les types de voyages (*Orph. Lith.* 580 et s. Schamp); talisman protecteur contre les éclairs et les tonnerres et bien d'autres procédures magiques (*Orph. Lith. kerygm.* 20. 1-26 et *Lith.* 510-512 et 575-609 Halleux; Ps.-Hipp., *Περὶ ἐνερῶν λίθων*, 185. 2-6 Legrand; Pline, *HN* 37.164; *Géopon.* XV 1. 31, p. 436, 5 Beckh, etc. En somme, «le corail est efficace sur plusieurs plans», nous assure Proclus (cf. Procl. *De sacr. et mag.*, p. 151, 5-9 (Bidez)).

[238] Pourvu de propriétés astringentes et réfrigérantes, le corail sert d'antiréumatique, antiartritique, anticolique, antidysenterique, diurétique, régulateur des fonctions rénales, de la circulation sanguine, dans la guérison de certaines affections oculaires et dentaires. Pour le relevé des notices extraites de la littérature médicale, voir Leurini 2000: 82-83 et Magdelaine 2000. De nombreux auteurs décrivent le corail comme «bon à tout»: Archigen, *Fragm.*, p. 19, 28 (Brescia); Gal. *De comp. med. sec. loc.* 550, XIII, p. 87, 11 (Kühn); Aet. Amid. *Iatr.* 8. 70, II, p. 531, 12 et 13 (Olivieri); Alex. Trall. *Therap.* I 576, 16, cf. p. 571, 17 (Puschmann); Paul. Égin. *Epit. med.*, VII 12. 7 et 9 (II, p. 315, 15-316, 4 Heiberg) et VII 25. 10 (II, p. 404, 12 Heiberg); Gal. *De rem. parab.*, XIV, p. 553, 11 et *De succedan.* XIX, p. 735, 5 (Kühn).

[239] *Anth. Pal.* VI 193. La plongée était connue chez les Grecs: on se souvient de la récupération des biens de Xerxès lors de la seconde guerre médique, après que la tempête eut dispersé ses bâtiments dans l'Euripe, de même que des plongées qui suivirent la destruction d'Héliké et Boura, en 373. Aristote s'intéresse à plusieurs questions concernant l'abîme marin et ses notations s'avèrent *grosso modo* exactes (voir, par exemple, *Probl.* XXIII 5, 27, 30-31; *Météor.* I 14 = 351a-b; II 1 = 354a). Des données sur la profondeur des eaux marines apparaissent plus nettement encore chez Strabon (I 2. 36, I 3. 4 et 11-12). À la période romaine, est attestée une sorte de cloche à plongeurs.

des côtes et des îles, dans les porches des grottes sous-marines – car, à faible profondeur, ce sont précisément les milieux rocheux, peu éclairés, particulièrement les grottes semi-obscures, que le corail affectionne, en véritable figure de l'abîme marin – ont été peut-être frappés de voir combien ce petit trésor de la mer était mystérieux, comment il vivait, en colonies fixées sur les roches, et s'y ancrait fermement. Son prélèvement à la source dévoilait l'abîme comme un monde en soi, avec ses rochers et ses grottes, couvert d'herbes et de verdure, comme la terre, mais aussi comme un monde à part, décalé par rapport au monde habité, profondément étranger et étrange, immense, creux, plein de recoins qui cachent de vrais trésors vivants, imprégnés de la nature divine.

L'image ovidienne qui rend compte du métabolisme du corail - «plante» marine, fleur sous les eaux, mais qui «meurt» rapidement dès qu'elle est remontée à la surface - montre que le symbolisme coralien était déjà pénétré du rapport ambivalent entre vie et mort spécifique du domaine marin dont on retrouve des échos dans les hésitations des auteurs anciens - et ils ne sont pas seuls[240] - pour classer la nature ambiguë du corail, situé aux confins des trois règnes, végétal (avec les doubles espèces, florale et arboricole), minéral et animal[241]. Appartenant en quelque sorte «au cœur de la matière», le corail exprime on ne peut mieux le lien étroit entre le domaine sous-marin, les temps des origines et les figures primordiales indéterminées. Ovide offre le tableau le plus développé de la genèse du corail, associé à la figure effrayante de Méduse, l'une des Gorgones: après avoir délivré Andromède de ses chaînes, Persée dépose la tête de Méduse sur le sable du rivage et,

Ipse manus hausta uictrices abluit unda, «craignant que le dur gravier ne blesse la

---

[240] Il faut attendre le XIXe siècle pour que le corail trouve sa place dans la classe des animaux et dans l'embranchement des Cnidaires ou Cœlentérés, bien que la grande révolution date du siècle de Lumières et soit due à André Peyssonnel.

[241] Pline en traite dans le livre XXXII de l'*Histoire naturelle* consacré à divers animaux aquatiques, Ps.-Hippocrate et Paul Éginète appellent le corail λίθος δενδρίτης, Dioscoride λίθοδενδρον, dans la catégorie des minéraux et métaux dont le principal composant était le calcaire (comme le chaux, le gypse, les éponges), Ps.-Galien l'appelle δενδρίτις θαλασσία, tandis que d'autres auteurs le nomment λίθος ὁ κουράλιος, κοραλλίου λίθος, κοράλλιος λίθος ou λίθον... κουράλλιον, d'autres encore l'assimilent au lignite (λίθος γαγάτης) ou au minium (par exemple, Pline, *HN* XXXVII 154) si bien que dans la tradition lapidaire qui reprend l'essentiel du *Lapidaire orphique*, le corail est appelé *lapis corallius* et qu'il est consacré comme *lapis remedii* grâce à ses effets médicaux. Voir Ps.-Hipp., *Περὶ ἐνερῶν λίθων*, p. 185, 26, 190. 3-4 (Legrand); Paul. Égin. *Epit. med.* VII 3. 10, II, p. 229, 13 et s. (Heiberg); Ps.-Gal. *Λέξ. βοτ.* II, p. 388, 13d (Delatte); *Orph. Lith. kerygm.* 20. 1 (Halleux); Aet. Amid. *Iatr.* VIII 69 et 70 (II, p. 527, 7 et 529, 28 Olivieri); Aret. *De cur. Acut. Morb.* II 2. 11 (p. 123, 14-16 Hude) (cf. Magdelaine 2000: 242). Les examens étymologiques hésitent à leur tour entre «branche de la mer», «petite pierre», «fille de la mer», «chérie par la mer», «corne de mer», «noir, sombre» au sujet du support calcaire des polypes, etc. Voir, à ce sujet, *DELG su.* κοράλλιον; Leurini 2000: 86.

Anguiferumque caput dura ne laedat harena,
Mollit humum foliis natasque sub aequore uirgas
Sternit et imponit Phorcynidos ora Medusae.
Virga recens bibulaque etiamnunc uiua medulla
Vim rapuit monstri tactuque induruit huius
Percepitque nouum ramis et fronde rigorem.
At pelagi nymphae factum mirabile temptant
Pluribus in uirgis et idem contingere gaudent
Seminaque ex illis ut erant iactata per undas,
Nunc quoque curaliis eadem natura remansit,
Duritiam tacto capiant ut ab aere, quodque
Vimen in aequore erat, fiat super aequora saxum.

tête couronnée de serpents, il étend sur le sol des feuillages moelleux, amasse une couche de tiges légères, nées sous les eaux, et y dépose la tête de Méduse, fille de Phorcys. Ces tiges récemment coupées, où une moelle spongieuse entretenait encore la vie, éprouvent aussitôt, à son contact, l'effet de la tête monstrueuse; elles durcissent; rameaux et feuillages prennent une rigidité jusque-là inconnue. Cependant les nymphes de la mer essaient de renouveler ce prodige sur d'autres rameaux; charmées d'y réussir chaque fois, elles en jettent, telles qu'elles les trouvent, les semences dans les eaux; aujourd'hui encore le corail a conservé la même propriété; il durcit au contact de l'air et ce qui dans la mer était une branche flexible devient, quand il en sort, une pierre» (*Mét*. IV 740-752).

C'est la version primitive du mythe qui explique la dureté du corail par le pouvoir pétrificateur du monstre qui demeure intact en dépit de sa mort. Il conjugue plusieurs thèmes et motifs mythiques: le thème du πρῶτος εὑρετής[242], de la métamorphose et des conjonctions des espèces, avec leurs motifs spécifiques, hybridité, interdit visuel, contact, *là et alors*, espace liminal (le bord de la mer, la grève), prodige, transgression des catégories, passage de la vie à la mort, d'un statut à l'autre. Dans la première moitié du IIe s. apr. J.-C., dans le *Lapidaire* attribué à Orphée (les *Orphei Lythica*, longtemps considérés comme d'époque hellénistique), le corail rouge apparaît comme issu du sang de la Gorgone auquel il doit autant sa teinte que son durcissement, conséquence de la pétrification au contact du sang[243]. Pline aussi nommait explicitement *gorgonion* le corail[244], qui doit son

[242] Remarquons la portée étiologique du récit du fait qu'il insiste sur le «processus de fabrication» du corail rouge, grâce à un prodige en deux temps, de cause à effet. D'autres *naturalia* de la mer bénéficient de légendes similaires, telle la pourpre «découverte» par le chien d'un pêcheur anonyme ou par Héraclès (Ach. Tat. *Leucippe et Clitophone* II 11. 4-8). Chacun d'eux jouit, par conséquent, de la réputation d'un véritable πρῶτος εὑρετής. Plus que cela, l'invention d'un récit étiologique renvoie autant à la médecine qu'à la magie et c'est ainsi qu'on pourrait expliquer leur cohérence et les correspondances étroites entre la tradition mythique et les traditions «scientifiques» qui s'en inspirent concernant le corail. Pour un développement similaire des notations médicales et magiques à partir de la légende étiologique de la découverte de la pourpre, voir Bélis 1999: 315-316.

[243] *Orph. Lyth.* 561-569 (Halleux-Schamp): le corail pousse d'abord dans la mer sous forme d'herbe verte; en vieillissant, il dépérit, se détache et nage pour être finalement rejeté sur le rivage. Là, il s'emplit

nom au fait que, souple lorsqu'il était dans la mer, il se transforme en pierre dure; le *curalium* est décrit comme un arbrisseau vert, aux baies molles et blanches qui durcissent et rougissent hors de l'eau. On ne sait pas si ces auteurs, comme ceux qui évoquent la nature minérale du corail, puisent tous à une source commune et si cette source remonte à la période archaïque. Ce qui est sûr, c'est que le motif du regard pétrifiant de Méduse apparaît plus tôt, vu que le résumé du récit de Phérécyde (3 F 11) en parle et ajoute que la tête fut finalement donnée à Athéna pour son égide, celle de Zeus, portée par Athéna et marquée du signe de la tête de Gorgô, «l'effroyable monstre, terrible, affreuse», apparaît déjà dans l'*Iliade* (V 738-742) et fait allusion peut-être à l'histoire de Méduse, car l'égide est un don de Persée; d'autres têtes de Gorgones apparaissent également sur les boucliers d'autres guerriers, par exemple celle qui s'étale au centre du bouclier d'Agamemnon (XI 36-37) et qui fait allusion à la puissance terrible de son regard ou celle que, dans la *Nekuia* (*Od*. XI 63-635), Perséphone montre à Ulysse du fin fond de l'Hadès et qui suscite sa frayeur[245]. On remarque d'emblée une certaine ambivalence: les têtes affreuses des Gorgones au regard terrible sont pourtant censées protéger ceux qui portent ce signe; leur regard est à la fois effrayant et protecteur, il est inquiétant et sinistre et a une valeur bénéfique et apotropaïque[246]. S'y ajoutent d'autres ambivalences, en plus de l'hybridité constitutive de leur nature[247]: les Gorgones sont, dans la tradition littéraire grecque, toujours reléguées vers les extrémités du monde, aux limites de la nuit, au-delà de l'Océan, près des Hespérides (pour ce qui est des Gorgones hésiodiques, *Th*. 274-283) ou sur une île rocheuse appelée Sarpédon sur le cours aux tourbillons profonds de l'Océan (*Chants cypriens* fr. 30 West), au Grand Nord (Pind. *Pyth*. X) ou à l'extrême Est (Esch. *Prom*. 798-800); les abords de leur

---

instantanément d'air et durcit à vue d'œil; il se pétrifie, mais il conserve sa forme végétale. Il doit, dit-on, son existence à Persée».

[244] Pline, *HN* 37. 164 et 32. 11. La zoologie différencie cependant les coraux des gorgones, colonies arborescentes de polypes, qui composent une autre sous-classe de la même espèce d'anthozoaires, «animaux-fleurs».

[245] Eschyle, *Prom.* 798-800, précise à son tour qu'aucun mortel ne peut survivre s'il regarde les Gorgones, une allusion peut-être au pouvoir de transformer les hommes en pierres. Sur une amphore béotienne à relief d'environ 650 av. J.-C. (= Louvre CA 795), un personnage en tenue de voyage coupe la tête d'un être féminin représenté comme un Centaure (en fait, Méduse, sous la forme de Centaure, est doublement monstrueuse) et détourne son regard de sa victime. Ce document semble représenter le plus ancien témoignage illustrant le dangereux pouvoir du regard de la Gorgone.

[246] C'est ainsi qu'on peut comprendre la fréquence de la représentation du motif de la Gorgone au centre des temples de l'époque archaïque, tels le temple d'Artémis à Corcyre (590 av. J.-C.), le temple d'Apollon au Laphrion de Calydon (57-560 av. J.-C.), le temple C de Sélinonte (vers 540 av. J.-C.), le temple de Thasos.

[247] Dans l'iconographie, la typologie des Gorgones est très tôt fixée. Les traits de Méduse et de ses soeurs amalgament des éléments habituellement séparés et incompatibles, leurs figures sont composites et conjuguent des traits hybrides. Voir Frontisi-Ducroux 2003: 206-215. Pour les typologies de «fabrication» des monstres, voir Lenfant 1999.

demeure sont jonchés de statues et rien de vivant ne peut subsister autour d'elles; parmi les trois Gorgones hésiodiques, Sthéno la Vigoureuse et Euryalé «celle qui s'étend au loin» sont immortelles et toujours jeunes, tandis que Méduse la Maîtresse est mortelle, sans qu'Hésiode donne d'explication à cette étrange situation; au moment même de sa mort, de sa décapitation par Persée naissent Chrysaor et Pégase; la tête de Méduse est à la fois terrible et tutélaire: la tête de Méduse ensevelie dans un monticule situé au centre de l'agora d'Argos ou même une seule boucle de sa chevelure préservée à Tégée peuvent mettre en fuite les adversaires potentiels et protéger les villes[248]; son sang est un véritable φάρμακον: des deux gouttes de sang données par Athéna à Érichthonios, l'une, coulant de la veine-cave de Méduse, «écarte les maux… entretient la vie», l'autre «tue: c'est le venin des serpents de Gorgone»[249]. Un récit similaire nous a été transmis par Apollodore (*Bibl*. III 10. 3), mais le mythe est ancien: Athéna aurait fait un cadeau semblable à Asclépios qui utilisait le sang coulant des veines du côté gauche pour tuer et le sang coulant des veines du côté droit pour sauver et même pour ressusciter les morts, tels Capanée, Lycurgue, Hippolyte, Tyndare, Hyménée, Glaucos de Potnies[250]. La terre reçoit les gouttes de sang tombées de la tête de Méduse pendant que Persée plane au-dessus des sables de Libye, les anime et les change en reptiles de différentes espèces, nous raconte Ovide dans ses *Métamorphoses* (IV 618-621) et il ajoute que «de là la multitude des serpents dont ce pays est infesté», les serpents constituent, en effet, un motif constamment associé aux Gorgones, autant dans la littérature que dans l'iconographie. Plus tard, la tradition lapidaire accorde à la pierre de corail un pouvoir magique: «bue avec du vin, elle aide contre les morsures de serpents»[251]… Ovide est aussi le premier à développer le motif du caractère particulier de Méduse parmi ses sœurs: autrefois, elle avait été remarquable pour sa beauté[252], mais fut victime de la colère d'Athéna parce qu'elle s'était unie à Poséidon dans le temple de la déesse (*Mét*. IV 790-803); ce récit en rejoint d'autres, celui d'Apollodore (*Bibl*. II 4. 3), selon lequel Méduse souhaitait rivaliser de beauté avec Athéna ou celui qu'on trouve dans

---

[248] Paus. II 21. 5 et VIII 47. 5. Voir aussi Apollod. II 7. 3.
[249] Eur. *Ion*, 1003-1015.
[250] Le récit est présent aussi chez Stésichore (fr. 194 (Campbell). Eschyle (*Ag.* 1022-1024) et Pindare (*Pyth.* III 54-58) font allusion au foudroiement d'Asclépios par Zeus, craignant de voir tous les hommes échapper à la mort. À ce sujet, voir une analyse détaillée dans l'article d'É. Pellizer, «Figures narratives de la mort et l'immortalité. Sisyphe et autres histoires», *Mètis* 4 (1989), p. 269-290.
[251] Cf. Magdelaine 2000: 242.
[252] Dans l'iconographie aussi, avant la fin du Ve s. av. J.-C., les artistes représentent Méduse sous la forme d'une femme aussi belle et fascinante qu'elle était laide à l'origine.

l'*Ion* d'Euripide (v. 989-996), selon lequel Athéna avait tué elle-même une Gorgone à Phlégra, endroit où les Olympiens combattirent les Géants, ou, bien encore, celui de Pindare (*Pyth.* XII) où l'αὐλός inventé par Athéna est la réplique sonore de la chevelure de la Gorgone et Athéna elle-même prend les traits hideux de la Gorgone, plaqués sur son visage: de là à l'Athéna Γοργῶπις, souvent dotée d'un regard «gorgonéen», il n'y a qu'un seul pas; on comprend dès lors pourquoi la tête finira ses jours sur l'égide de la déesse[253]. Finalement, grâce aux recoupements entre les mythèmes, on retrouve les données homériques relatives à l'égide d'Athéna qui comporte en son centre la tête de Gorgô ou celles qui relèvent de la tradition transmise par Phérécyde. Image significative de ces nombreux recoupements, les *Lapidaires orphiques* diront que le corail doit ses divers pouvoirs justement à Athéna: il a la faculté magique de protéger celui qui le porte de multiples dangers, dans les combats, sur mer, contre les poisons, voire contre les pirates; il met les champs à l'abri des animaux nuisibles, de la grêle et de la foudre[254].

En somme, le caractère hybride et ambivalent de Méduse est contagieux et le corail en est contaminé instantanément, par contact, tout comme Méduse pétrifie d'un simple regard[255]. De plus, le corail hérite les connotations profondément ambigües qui entourent la mer et l'eau marines elles-mêmes. La pensée grecque envisage parfois la mer comme un espace pur et incorruptible et son eau comme bénéfique, pure et purificatrice[256], mais, en parallèle, se développe une conception aussi persistante qui perçoit la mer comme un espace marginal et ambigu, étroitement associé à l'obscurité, à la mort, à l'abysse d'Hadès et, par conséquent, son eau apparaît alors souillée, corrompue et corruptible[257]. Les deux conceptions évoluent concurremment et parfois il est difficile de les distinguer.

Lié à la figure primitive de Méduse, le corail l'est aussi aux temps des origines, au symbolisme des éléments primordiaux et aux principes de structuration progressive du monde, de ses règnes, espèces et catégories. Hérodote et, plus tard, Strabon voient dans

---

[253] Athéna est aussi figurée sur plusieurs vases illustrant des scènes de pétrification opérées par Persée au moyen de la tête de Méduse, tel, par exemple, un cratère attique datant de 440 av. J.-C. et conservé à Bologne, représentant la pétrification du roi Polydectès; elle est présente surtout dans les images illustrant le meurtre de Méduse, car, comme l'explique Françoise Frontisi-Ducroux, elle refuse violemment la vérité insupportable que lui ont dévoilée les sons de l'αὐλός, «la proximité de sa divinité avec la monstruosité de la Gorgone». Voir le commentaire dans Frontisi-Ducroux 2003: 212-214 et 264.

[254] *Orph. Lith.* v. 510-609 (Halleux-Schamp).

[255] Frontisi-Ducroux 2003: 208 commente: «Le fluide mortifère qui sort des yeux des Gorgones est saturé de particules de pierre dont la contagion est instantanée. Même à distance la pétrification visuelle opère par contact».

[256] Wachsmuth 1967: 219-223; Jameson *et al.* 1993: 42, 45; Kahil 1994; Parker 1983: 226-227.

[257] Wachsmuth 1967: 206-210 et 216-218; Faraone 1991: 14, 28, n. 61; Gager 1992: 18.

d'autres *naturalia* de la mer, les coquillages fossilisés que l'on pouvait recueillir en Égypte, des «vénérables témoignages d'une nuit des temps où la terre et la mer étaient mêlées»[258]. Par sa nature d'«arbuste marin», le corail appartient à la fois à la Terre et à la Mer et signifie le clivage entre elles, car sa mollesse et sa fraîcheur, spécifiquement marines, durcissent quand, mis sur la terre, il subit l'effet des gouttes de sang de Méduse. La pétrification jette ainsi un pont entre «végétal» et minéral, figeant les algues gorgées d'eau qui deviennent des coraux, preuve supplémentaire que les mythes de métamorphose sont avant tout affaire de classification[259]. Les connotations symboliques et religieuses du corail seront constamment appropriées au métabolisme emprunté au temps mythique de ses origines. Dans la littérature médicale et magique, on octroie au corail des propriétés guérissantes très spécialisées, cantonnées à un petit nombre d'usages toujours identiques, d'un empirisme raisonné. Ce phénomène s'explique en partie par la tendance à la compilation dans la médicine postgalénique, mais aussi par le rapport étroit des propriétés curatives du corail avec ses origines mythiques, car on peut constater une continuité entre les croyances mythiques et les explications scientifiques antiques. Il est utilisé notamment dans les affections oculaires, qu'il s'agisse de cataractes ou d'autres affections oculaires ou, en magie, du mauvais œil[260], pour le bon fonctionnement de la circulation sanguine, particulièrement des règles[261], comme arrêt des hémorragies[262] et pour favoriser les cicatrisations[263], mais il est aussi efficace pour d'autres types d'écoulements ou de maladies humides, grâce à sa nature astringente et desséchante; enfin, il est utilisé dans le traitement des affections dentaires, pour consolider les dents qui bougent ou contre les saignements de

---

[258] Hdt. II 12; Strab. I 3. 4.

[259] Frontisi-Ducroux 2003: 204-205.

[260] Diosc. *Eup.* I 40. 1, III, p. 165, 25-167, 3 (Wellmann) et *De mat. med.* V 121 («nettoie les cicatrices des yeux»), notation reprise par Oribase, *Coll. Med.* XIII, K, 7 (II, p. 167, 1. 30-31 Raeder) et Paul d'Égine, *Epit.* VII 3 (II, p. 229, 1. 15-16 Heiberg).

[261] Pline, *HN* 32. 24; Diosc. *Eup.* II 63. 3 (III, p. 273, 10 et s. Wellmann) et *De mat med.* V 121. 3 (III, p. 91, 15 et s. Wellmann); Gal. *De comp. med. sec. loc.* 546, 547, 549, 617 (XIII, p. 70, 18, p. 76, 8, p. 78, 11, p. 79, 13, p. 87, 7 K, p. 295, 11 Kühn) et *De rem. parab.* II 13 et 26. 36 (XIV, p. 445, 7 et p. 484, 16 Kühn); Philumen. *Med*. II, p. 130, 14 et s. Puschmann; Oribas. *Eclog. med.* 30. 1-3 (IV, p. 195, 18 et s. Raeder); Aet. Amid. *Iatr.* VIII 69 et 70, XVI (II, p. 527, 7, p. 529, 28, p. 530, 6 et 12 Olivieri et p. 65 Zervos); Alex. Trall. *Therap.* II, p. 199, 9 Puschmann; Paul. Égin. *Epit. med.* III 31. 3 (I, p. 214, 30-215, 2 Heiberg); Ps.-Hipp. *Περὶ ἐνερῶν λίθων*, p. 190, 4 (Legrand), *Hippiatr. Cantabr.* II, p. 167, 25 Oder-Hoppe; *Orph*. *Lith. kerygm.* 20. 21 (Halleux), cf. Leurini 2000: 83.

[262] La «pastille au corail», inventée par le médecin Nicératos contre le crachement de sang et qu'on rencontrera chez tous les médecins par la suite, jusqu'au Xe s. apr. J.-C., contient, en plus de son ingrédient principal, le corail, d'autres ingrédients, comme les fleurs de grenadiers et la terre de Samos (!) entre autres. Voir Magdelaine 2000: 243 à ce sujet.

[263] Pline, *HN* XXXII 24; Diosc. *De mat. med.* V 121. 3 (III, p. 90, 1 et s. Wellmann); *Orph*. *Lith. kerygm.* 20.22 (Halleux); Ps.-Hipp. *Περὶ ἐνερῶν λίθων* p. 185, 2 et s. (Legrand) (cf. Leurini 2000: 83).

gencive. Le corail doit ses propriétés thérapeutiques en premier lieu à l'eau de mer, mais on observe aussi qu'on lui attribue, toutes proportions gardées, des vertus associées aux connotations symboliques de Méduse: il arrête les écoulements, les fige en quelque sorte, éclaircit la vue et rend le regard perçant, consolide les dents et les durcit, ce qui ne doit pas étonner dans le cadre de la logique de la médecine antique dont la pensée spécifique est largement fondée sur l'analogie ou, à l'opposé, sur le principe des contraires, pas plus que de voir le corail utilisé dans les traitements médicaux auprès de substances dont il est à rapprocher grâce aux analogies qui relèvent de l'origine, de l'habitat, de la nature, de la couleur, tels le sang, l'eau, le vin[264], la pourpre, l'hématite, la terre rouge de Lemnos et de Samos, les os de seiche, le sel, la pierre ponce. On n'est pas surpris non plus de voir que la plupart de ces substances, le corail y compris, agissent en véritables φαρμακοί, grâce autant à leurs qualités ambivalentes intrinsèques qu'aux principes de l'allothérapie qui les rendent aptes, dans la pharmacopée ancienne, à rétablir l'ordre troublé par la maladie en s'opposant à elle[265]. Ces rapprochements évoquent aussi des lointains souvenirs mythiques, ainsi, pour donner un seul exemple, selon Alciphron, le corail est étroitement lié au culte d'Adonis: dans un fragment de l'une de ses *Lettres*, il mentionne les Adonies et l'emploi du corail (κοράλλιον) comme substitut des plantes éphémères semées dans le «petit jardin» (κηπίον) d'Adonis, pour orner la «petite image» ou la «statuette» de τῆς Ἀφροδίτης ἐρώμενον[266]. En outre, Adonis est associé à maints égards à la couleur rouge: Théocrite (XV 112-130) évoque, à propos du culte d'Adonis à Alexandrie, des «tapis couleur de pourpre», ainsi que «les bras roses» du jeune dieu et le «duvet roux» qui cerne ses lèvres; un fleuve de Phénicie nommé l'Adonis, se teintait de rouge, chaque année, le jour où l'on célébrait la mort d'Adonis; la rose, de blanche devient rose lorsqu'Aphrodite se pique le pied en courant au secours de son ami blessé et colore les fleurs de son sang; l'anémone

---

[264] Même quand il est utilisé dans les traitements médicaux, le corail est administré en combinaison avec de l'eau (en cas de fièvre) ou du vin: *Orph. Lith. kerygm.* 20, 21 (Halleux); Aet. Amid. *Iatr.* VIII 70 (II, p. 530, 6 Olivieri) et XVI p. 52 Z; Pline *HN* XXXII 24; Archigen, *Fragm.* p. 22, 5 (Brescia); Gal. *De rem. parab.* II 26. 36 (XIV p. 484, 16 Kühn).

[265] Par exemple, le corail, substance de vie, tonique, douée de propriétés rafraîchissantes et stimulatives, peut devenir, bu avec du vin pur, «un excellent préservatif contre toute espèce de drogue» (*Orph. Lith. kerygm.* 20-22 Halleux), mais, en même temps, il sert aussi de somnifère ou est appliqué sous forme de cataplasmes pendant les nuits en fonction des phases de la lune (Alex. Trall. *Therap.* I 576, 16, cf. p. 571, 17 Puschmann) avec laquelle il se trouve parfois mis en rapport. Dans un papyrus magique gréco-égyptien (*PGM* IV, 2305 Betz), le corail rouge est considéré comme une manifestation du πνεῦμα de Séléné.

[266] Alciph. *Lettres*, IV 14. 8.

passe pour être née du sang d'Adonis blessé, etc.[267]. S'y ajoutent les trouvailles archéologiques qui attestent le lien entre le corail et le culte d'Adonis, notamment à Cagliari et à Gravisca[268].

Quand on a passé en revue les divers emplois et propriétés du corail, on peut donc constater qu'à ses origines, il semble avoir joui de connotations religieuses bien au-delà de sa nature d'objet de la mer, vivement coloré et doué d'un étrange métabolisme. Cependant, il semble qu'on a perdu le souvenir de son symbolisme, ses significations aussi[269]. Il n'est pas moins vrai que, sur le terrain de l'archéologie, les découvertes méditerranéennes, notamment dans le domaine grec, sont assez largement sous-estimées[270] et que l'étude du corail est parfois entravée du fait qu'on le confond avec d'autres matériaux d'une texture proche, notamment certaines pierres telles que les chalcédoines (cornalines). Dans l'hypothèse d'une tradition mythique et des croyances populaires relatives au corail qui remontent à une époque bien antérieure au récit d'Ovide et à la tradition lapidaire, la présence du corail dans les contextes votifs pourrait s'expliquer par une plus-value de type magico-religieux: pour s'assurer de la protection des dieux lors des voyages sur la mer, pour remercier les dieux à la fin d'une traversée sans encombre, les croyants déposent des branches ou des fragments de corail enlevés à la mer dans les sanctuaires des divinités marines réputées protectrices de la navigation, car c'est surtout à elles que s'adressent ces offrandes[271], surtout aux déesses, telles Héra[272], Aphrodite, Artémis[273], Athéna[274], Déméter

---

[267] Pour les associations entre Adonis et la vigne, les grappes, le vin, Dionysos lui-même, etc., voir E. Lipiński, *Dieux et déesses de l'univers phénicien et punique* (= Studia Phoenicia, XIV), Louvain, 1995, 92-105).

[268] Cf. S. Angiolillo, «Il Teatro-Tempio di via Malta a Cagliari: una proposta di lettura», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Perugia*, 24. 1 (1986-1987), p. 57-81; M. Torelli, «Il sanctuario greco di Gravisca», *PP* 177 (1977), p. 398-458 (en spéc. p. 443-458); *id.*, «Ricerche sulla documentazione archeologica di Gravisca», *Quaderni de 'La ricerca scientifica'*, n. 112: *Scavi e ricerche archeologiche degli anni 1976-1979*, II, Roma CNR 1985, p. 355-369 (en spéc. p. 356). *Contra*: Rondi-Constanzo 1997: 201.

[269] Même dans la pharmacopée antique, le corail fait une entrée très tardive et sa présence s'avère très rare, d'après les attestations de la littérature médicale et de la tradition lapidaire.

[270] Rondi-Constanzo 1997.

[271] Pour l'inventaire des découvertes archéologiques et la carte de leur répartition géographique, voir Rondi-Constanzo 1997 et 2000 (Marseille); Hermary 2000: 136-137; Tassignon 2005: 301-303.

[272] Samos: deux fragments bruts de corail rouge, dont l'un datant du VIIe s. av. J.-C.; Argos: un fragment brut; Perachora: fragment non travaillé de corail appartenant à un dépôt d'époque géométrique; dans la partie haute du sanctuaire, dix-sept autres pièces de corail, dont cinq brutes, deux segments creusés d'entailles, un scarabée, un sceau et huit pendentifs; Délos (premier Héraion, détruit vers le milieu du VIe s. av.); Vélia: sanctuaire de l'acropole: branchettes de corail; Silaris, «edificio quadrato»: branchettes de corail rouge.

[273] Éphèse: deux fragments dans le dépôt géométrique.

[274] Lindos; Camiros: nombre indéterminé, car les fragments ont disparu.

et Coré[275], Ino, mais aussi aux dieux, tels Poséidon[276], Apollon Ἀκρίτας ou Palaimon[277]. Il y a aussi des traces de dépôts de corail sur les autels d'Adonis ou d'Asclépios[278], signe, selon Anthony Snodgrass[279], que ces offrandes à l'état brut sont de préférence adressées à de nouvelles divinités, secondaires ou guérisseuses. Dans ce contexte général, l'association du corail au culte d'Adonis se justifie en vertu de leurs affinités que les mythes mettent en valeur; pour ce qui est d'Asclépios, peut-être la diffusion des informations relatives aux propriétés curatives du corail explique-t-elle qu'on l'offre à ce dieu guérisseur. La nette prédominance des déesses parmi les destinataires des offrandes de corail rouge renvoie sans doute aux sèmes de la vitalité, de la régénérescence et de la fertilité, à ses qualités prophylactiques et apotropaïques, ce qui le rend approprié aux activités des femmes, au γάμος, à l'enfantement et à la protection des maisons. Entre ces divinités, il y a sans doute des recoupements ou, inversement, des singularités et on remarque que le corail, comme les autres *naturalia* de la mer, est offert à plusieurs divinités plutôt qu'à une seule divinité en particulier, bien qu'Héra semble avoir été la destinataire principale des offrandes de corail rouge. Somme toute, il ne faut tomber ni dans le piège des généralisations superficielles ni dans celui du particularisme local, au contraire, il faut laisser aux *naturalia*, comme à tous types d'offrandes, leur polysémie, c'est-à-dire «la pluralité d'intentions et les significations sous-jacentes à leur consécration»[280] et il faut laisser aussi aux cheminements des offrandes leur propre potentiel de développement, au gré des traits hérités d'un passé plus ou moins lointain ou à la confluence de traditions régionales originellement distinctes. Les ensembles hétéroclites d'ex-voto donnent l'impression, selon Isabelle Tassignon, d'offrandes faites «*au coup par coup*, données sans codification claire, et simplement réalisées dans un acte de piété spontanée»[281], observation qui s'applique à tous les types d'offrandes des *naturalia*, exception faite du corail, cependant leur choix comme dons offerts aux dieux en dit long sur les connotations de l'abîme marin dans la pensée religieuse grecque. Dans

---

[275] Corinthe: un fragment de corail non travaillé (VIe s. av. J.-C.) et un autre datant du VIe-Ve s.; Tocra, en Cyrénaïque: un fragment.
[276] Isthme de Corinthe: plusieurs fragments de corail blanc dans le «dépôt A» du pronaos du temple archaïque.
[277] Isthme de Corinthe: fragments de corail appartenant à des couches mêlées, allant de l'époque mycénienne à 100-150 apr. J.-C.
[278] Asclépios: sur une inscription d'époque impériale de l'Asklépieion d'Athènes figure une liste d'offrandes où on pourrait lire [κορ]άλλιον ou [π]άλλιον (*pallium,* manteau) (cf. L. Robert, *Noms indigènes dans l'Asie mineure gréco-romaine*, Paris, 1963, p. 277-283).
[279] Snodgrass 1991: 291-292.
[280] Selon l'expression de François de Polignac 1997: 113.
[281] Tassignon 2005: 298.

l'hypothèse d'une tradition mythique et d'un fond de croyances populaires qui devancent le récit ovidien et la tradition lapidaire et remontent aux époques antérieures à la fin du VIe s. av. J.-C., ce choix correspond à la place que le corail occupait dans la pensée mythique et religieuse, au rôle qu'il joue dans les récits mythiques, celui de vénérable témoin du temps primordial, temps des prodiges divins dans l'ordre de la nature, expressions du processus de structuration progressive du monde selon les principes de la mentalité analogique. Toutes les références mythiques au corail s'accordent sur son appartenance constitutive aux profondeurs marines et sur les changements d'aspect et de nature qu'il subit instantanément dès qu'il en est extrait, quand il quitte son habitat pour la surface de la mer et entre en contact avec l'air. La nature profondément autre de l'abîme marin est ainsi mise en valeur: il se laisse entrevoir comme espace inaltérable, d'essence divine, rempli de petits trésors et merveilles qui participent à sa beauté, si bien que corail et mer s'éclaircissent réciproquement et leurs valeurs symboliques s'assimilent les unes aux autres. L'altération instantanée du corail au moment où il est arraché à son habitat donne la mesure de l'altérité profonde de l'abîme par rapport à la surface de la mer. L'image des changements qu'il subit lors de ce passage de l'abîme marin à la surface éclaircit davantage les apparentes contradictions qui entourent constamment le soi-disant «double visage» de la mer dans les représentations grecques. Nous avons eu l'occasion de voir à plusieurs reprises que les deux registres de la mer, la surface et l'abîme, sont présentés tantôt dans le rapport espace accessible, inoffensif, accueillant/espace inaccessible, dangereux, sauvage, tantôt dans le rapport espace «faible», impur et corruptible, car sujet aux mélanges/espace «fort», pur et inaltérable, car proche de la nature essentielle divine de la mer[282]. On comprend désormais que ces deux images se réduisent à une seule, il en va de même, dans les représentations cosmologiques, pour les images de la surface et de l'abîme dont les rôles et les fonctions sont complémentaires. Enlevé à la mer et offert aux dieux, le corail revient en quelque sorte à sa source: son parcours valide ainsi le caractère sacré de l'abîme.

---

[282] Lindenlauf 2003: 424 parle d'une «cultural 'mapping' of the distinction» entre différentes zones de la mer «which different social and cultural values were attributed». Ces distinctions se poursuivent au-delà de la tradition mythico-poétique dans la littérature des époques hellénistique et romaine où de longs débats seront consacrés, par exemple, au caractère pur ou impur du poisson, des algues, de tous les éléments de la faune et de la végétation marine devenus des produits gastronomiques ou interdits, selon les codes culturels en vigueur à l'époque et selon les conceptions concernant la mer et ses niveaux: les poissons qui nagent en profondeur sont tantôt considérés comme des «mangeurs d'hommes» ou d'excréments tantôt comme «la nourriture la plus pure»; ceux qui les mangent sont tantôt les Barbares tantôt les gens parmi les plus raffinés, etc. Pour une discussion plus développée, voir Parker 1983: 360; Bélis 1999: 298-308; Burkert 2005: 235-238.

Conclusions

ναυσὶ δ' οὔτε πεζὸς ἰών <κεν> εὕροις

ἐς Ὑπερβορέων ἀγῶνα θαυματὰν ὁδόν

«Nul ne saurait, ni par mer, ni par terre, trouver la voie
merveilleuse qui mène aux fêtes des Hyperboréens»

Pindare, *Dixième Pythique*, 29-30

Loin de constituer une voie brumeuse susceptible de nous permettre d'entrapercevoir quelques pans obscurs de l'irrationnel, du chaos ou, en quelque sorte, du non-espace, les représentations des espaces insondables nous offrent un répertoire plutôt riche et homogène. Au lieu de nous fournir des «éléments pour une histoire archaïque de la négativité», pour reprendre le sous-titre d'un livre récent d'André Laks[1], l'espace insondable, d'essence divine, montre par de multiples exemples que l'univers est structuré et parfaitement ordonné: comme, à son sujet, il n'y a ni modèle unique, ni «dogme», il existe assurément des variantes et des variations des motifs sur un thème admis. L'ensemble des images et des modèles spatiaux proposés par les représentations de certains des espaces insondables et inaccessibles enrichit et éclaire les conceptions religieuses grecques d'époque archaïque en matière de spatialité autant par ce qu'il nous apprend que par ce qu'il omet de dire ou tait délibérement, comme nous l'avons vu dans le cas de l'Olympe, mais aussi dans l'exemple du pays intouchable des Hyperboréens. De plus, les perceptions, les phantasmes, les doutes, les croyances religieuses populaires que ces représentations données par l'imaginaire mythico-poétique expriment ou dépeignent paraissent plus proches de l'esprit de l'homme grec que les programmes de structuration de l'espace, souvent propagandistes, des cités. Paradoxalement, la catégorie de l'espace insondable et ses représentations s'avèrent, jusqu'à un certain point, porteuses de toutes les autres.

Puisqu'il s'agit d'ontologie (de la naissance de l'univers, de ses parties constitutives et des espèces vivantes - cosmogonie – jusqu'à l'état présent du monde – cosmologie), gnoséologie, religion (avec ses implications éthiques et juridiques), on touche là aux

---

[1] André Laks, *Le vide et la haine. Éléments pour une histoire archaïque de la négativité*, Paris: Presses Universitaires de France (Collection Libelles), 2004.

domaines des représentations et du savoir inlassablement abordés par la pensée grecque de l'espace, particulièrement dans ses tentatives pour percer les arcanes des espaces insondables, pour les imaginer et les représenter. Pour l'homme grec, sont considérés comme insondables les espaces qu'il ne peut pas atteindre et qui ne se laissent pas atteindre, qu'il ne peut pas connaître par l'expérience et qui ne lui sont pas donnés *a priori* de connaître. Il s'agit toujours d'une incapacité physique, l'équivalent d'une incapacité de la pensée, des limites du savoir et des interdits de la transgression: on ne peut pas les atteindre parce qu'il est interdit de les *atteindre* et inversement il est interdit de les *atteindre* parce qu'on ne peut pas les atteindre et parce qu'il ne faut pas nuire à l'ordre du monde garanti par ses réserves divines, inaccessibles aux mortels, racines et limites de «tout ce qui est». On ne peut pas davantage les connaître parce qu'il est interdit de *connaître* et inversement il est interdit de *connaître* parce qu'on ne peut les connaître que partiellement et parce que le savoir humain obtenu, tributaire des moyens qu'on utilise pour y accéder, ne doit pas nuire au savoir absolu, la source illimitée et inépuisable de tout savoir et, en même temps, sa fin[2]. Ainsi, les espaces insondables sont installés dans l'idée de préserver les sources et les limites de «tout ce qui est», l'ordre du monde, tel qu'il est, et, aussi, les réserves d'essence divine de la vérité et du savoir. Ils se proposent aussi de mettre des termes et des limites à la δόξα humaine: l'homme ne peut avancer sur le chemin de son désir de connaître que jusqu'aux confins de ses possibilités de connaître. C'est la grande leçon qu'offre Parménide, εἰδότα φῶτα «l'homme qui sait» et qui trouve la sortie du monde réel grâce à son désir de connaître qui l'entraîne «sur la route abondante en révélations de la divinité» et l'emporte «aussi loin que son cœur pouvait le désirer».

Les espaces insondables fonctionnent à la fois comme repères ontologiques, sources et repères du savoir. Grâce à eux, le monde est maintenu en ordre et le champ de la connaissance humaine est balisé. Donner une forme vivante à l'invisible et à l'insaisissable est une façon pour la pensée archaïque d'innover et de faire apparaître l'idée de profondeur dans la vie spirituelle, ainsi que celle de l'unité du vivant. Outre les limites données, inhérentes à sa nature, c'est l'homme qui pose des limites à la nature pour la rendre perceptible et à sa nature imparfaite pour la rendre perfectible. Il n'est pas, en soi, ceci ou cela, se distinguant hermétiquement de ce qui lui est étranger, mais plutôt le lieu d'un

---

[2] Les mythes de l'ascension manquée de Bellérophon ou des chutes de Phaéton et d'Icare ont illustré la richesse de ces rapports dialectique entre incapacité, impossibilité, désir, démesure, limites et interdits.

remodelage constant des limites entre ce qui lui est propre et l'étranger. C'est ainsi, à chaque fois, en réponse à un ordre que l'homme se donne à penser, or cet ordre, essentiellement divin, est inscrit par des *signes* (σήματα) dans l'espace qui l'entoure et dans l'espace qui lui reste inaccessible. C'est à l'homme qu'il incombe de trouver un sens à ces marques signifiantes et à sa pensée de les traduire en normes d'action (γνῶμαι). L'approche de l'espace entraîne, comme nous venons de le voir, d'autres termes-clés, en plus des éléments et ensembles spatiaux: signes et préceptes, voies et limites, chemins et arrêts, vision et pensée, le temps dans tous ses états. Les représentations des espaces insondables qui ont été envisagées attestent d'une grande cohérence de la pensée grecque de l'époque archaïque qui a réussi à englober toutes ces notions dans de véritables structures qui font preuve d'une remarquable dialectique.

Les espaces insondables trouvent leur place dans le système spatio-temporel du monde grec: au registre spatial, l'éloignement et la profondeur sont, ainsi que nous avons pu constater, des constantes structurales strictes dans leurs représentations, qui trouvent leurs correspondants dans le registre temporel, dans la projection dans le passé mythique de l'âge d'or, aux premiers temps de la formation et de la structuration progressive du monde, le temps le plus éloigné et impénétrable[3]. La mise à distance, en ordre spatial et temporel,

---

[3] Grâce aux critères d'ordre visuel qui prévalent dans ces représentations spatio-temporelles, le temps se voit lui-aussi «spatialisé». Prenons seulement deux exemples: le passé est placé *devant* par rapport à une instance référentielle, le futur est situé *en arrière* et l'homme ne peut ni le voir ni le connaître, on touche là à une constante de la pensée grecque. Théognis, par exemple, exprime cette impossibilité sous plusieurs formes dans ses *Élégies*: «personne au monde ne sait ce que la nuit, le jour prochain réservent à un homme» (v. 158-160) ou «Il est difficile de connaître l'issue que la divinité réserve à une affaire avant son accomplissement. Les ténèbres nous environnent, et les mortels ne sauraient, avant l'événement, concevoir jusqu'où va l'impossible» (I 1075-1078). De l'insondabilité du futur découle le caractère insidieux du sort réservé aux humains, tel que Pindare le peint: «Le mieux est de considérer le présent, quel qu'il soit; car perfide est le temps qui plane sur nous et déroule le cours de notre vie» (*Isth.* VIII 14-15); ou «mais tandis que les jours se déroulent, le temps amène bien des vicissitudes» (Pind. *Isth.* III 29-30). Seuls, les dieux non soumis au passage du temps sont invulnérables; ce sont eux qui dispensent tout, «tantôt le succès tantôt le revers» (Pind. *Isth.* V 52), c'est d'eux que viennent aux mortels des dons de toute espèce, «mais il leur faut les accepter tels que ceux-ci les leur envoient» (Thgn. *Élég*. 1162e-f). «Un mortel ne saurait aisément se soustraire au sort que les dieux lui envoient, même en descendant dans les profondeurs de la mer resplendissante, ni lorsqu'il est la proie du lugubre Tartare» (Thgn. *Élég*. 1033-1036) ou «Il faut accepter avec courage ce que les dieux nous envoient, à nous humains, et porter légérement notre part de la double fortune, sans nous laisser aigrir par le malheur ni griser par le bonheur avant l'heure du dénouement» (Thgn. *Élég.* 591-595). Parmi les mortels, seuls, certains «élus», qui ont reçu ce don de la part des dieux, connaissent «le présent, le futur, le passé», tel Calchas (*Il.* I 70: ὃς ᾔδη τά τ' ἐόντα τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα), peuvent «entendre la voix qui ignore le mensonge» (Pind. *Ol.* VI 65-67: ἔνθα οἱ ὤπασε θησαυρὸν δίδυμον/ μαντοσύνας, τόκα μὲν φωνὰν ἀκούειν/ ψευδέων ἄγνωστον), tels Iamos, θεόφρονα κοῦρον «l'enfant à la pensée divine» (Pind. *Ol.* VI 41), ou connaissent toutes les choses, même les plus insondables, grâce au contact avec les

est la condition nécessaire de la distinction ontologique entre deux conditions d'être et gnoséologique entre deux types de savoir et entre les possibilités de connaissance correspondantes. Sur l'échelle de l'éloignement, les espaces insondables occupent tous les degrés: depuis les espaces-limite au-delà desquels il n'y a plus rien, que ce soit sur l'axe vertical (le séjour olympien des dieux ou celui de la Déesse parménidienne, le fond de la mer, la demeure de Styx, le Tartare) ou horizontal (la demeure de Jour et de Nuit, le pays des songes, le bord de l'Océan, la demeure du Soleil ou le jardin des Hespérides alliant l'est et l'ouest dans une synchronie et une homologie parfaites), jusqu'aux divers pays mythiques des confins où résident des peuples divins, apparentés ou chers aux dieux. Les uns et les autres sont des espaces d'essence divine et mis sous le signe de la présence des dieux: ils y résident ou fréquentent volontiers ces endroits (à l'exception notable du Tartare) et marquent de leur présence les territoires et ceux qui les habitent. Aucun de ces espaces, pas même ceux qui touchent les limites absolues, ne sont sans attache avec le sol terrestre et la race des mortels. Dans l'ordre spatio-temporel, ontologique et gnoséologique, certains espaces insondables existent depuis toujours, depuis le temps des origines du monde: ils préexistent à la naissance de l'homme, sans qu'il lui soit jamais donné de connaître ce qui est au-delà de l'horizon spatio-temporel de sa connaissance. D'autres espaces insondables sont même inventés par l'homme grec: il ne laisse pas le «vide» ou l'inconnu en friche, il crée des mondes dont la configuration est calquée sur le modèle de l'espace insondable divin, mais qu'il installe *ailleurs* comme autant de mondes possibles, réserves divines ou mondes alternatifs à son existence terrestre. Les Grecs d'époque archaïque, éprouvaient-ils une sorte d'*horror vacui*? On pourrait le penser, tant leur imaginaire s'empresse d'aménager avec précision les confins inconnus du monde connu, d'en faire des pays merveilleux ou, au contraire, inquiétants, comme si ces régions périphériques, pans excentrés d'espace insondable, se présentaient comme des χῶροι disponibles, prêts à recevoir les marques, à «porter les traces, les empreintes» humaines. Ce n'est par hasard que χῶρος, terme prédominant dans le vocabulaire spatial homérique désignant un espace-réceptacle, non attaché à la personne sujet de l'énoncé, tout terrain libre et disponible, prêt à être rempli ou occupé, se voit remplacé progressivement par

---

sources de la Vérité et du Savoir, tels Glaukos, les Vieillards de la mer, la tête d'Orphée, les «sages». Deuxième exemple: faute de repères temporels lors des déplacements divins, quand l'espace est comprimé et le temps est aboli, ce sont les repères spatiaux ou le rendu des mouvements et des gestes divins qui en tiennent lieu.

χώρα, qui prend résolument le devant chez les Tragiques: à la différence de son devancier, le sens de χώρα indique une perspective spatiale resserrée autour du personnage énonciateur, il désigne «le pays que voici et qui est le mien», qu'il s'agisse du territoire de ce pays-ci, que la personne sujet «possède» ou auquel elle appartient, ou du territoire de ce pays-là, dont elle s'est emparée ou vers lequel elle se dirige afin de le revendiquer. L'emploi de χώρα renvoie toujours à des entités spatiales (topographiques et géographiques) avec lesquelles l'énonciateur entretient un rapport subjectif, direct et étroit, qu'il maîtrise, qu'il s'est approprié ou qu'il veut s'approprier. Le processus d'appropriation des espaces inconnus et lointains des confins de la terre, visant, pour ainsi dire, à transformer les χῶροι en χῶραι, se joue en premier lieu dans les «laboratoires» des représentations imaginaires et mythiques des espaces insondables.

Deux paradigmes principaux sont issus du processus de représentation/construction spatio-temporelle de ces espaces que nous avons eu l'occasion de décrire, en commençant par les plus «réels» et «irréels» à la fois, ceux qui transcendent toute forme de réalité. Le modèle premier et absolu définit l'espace des réalités ultimes, accessibles uniquement aux dieux: c'est le monde du réel «essentiel» qui reste en théorie insondable et inviolable. À ses extrémités, à proximité de l'assise céleste, en haut, et de l'assise terrestre, en bas, se définissent les ἐσχατιαί les plus éloignées, peuplées uniquement par les dieux et par certains mortels, élus par les dieux et amenés dans leurs séjours dans des conditions extraordinaires, tels Ganymède, Ino-Leucothéa, la fille de Smintheus, Glaucos. Ce sont des espaces qui ne se laissent jamais voir, mais d'où on voit tout et à tout instant[4], puisqu'ils donnent une vision synoptique alliée à un savoir panoptique de nature divine: les dieux sont les seuls à détenir ce type de vision-savoir total. Leur voir est absolu parce qu'il est le signe de leur pouvoir suprême: si le regard d'Hélios Πανόπτης ou des astres s'éteint temporairement, les conséquences sont cosmiques et elles résultent d'une transgression qui

---

[4] Même du fond de la mer, Ino-Leucothéa «aperçoit» Ulysse (*Od.* V 333: τὸν δὲ ἴδεν Κάδμου θυγάτηρ, καλλίσφυρος Ἰνώ), Thétis entend la prière que son fils lui adresse du rivage (*Il.* I 357-358: ὣς φάτο δάκρυ χέων, τοῦ δ' ἔκλυε πότνια μήτηρ/ ἡμένη ἐν βένθεσσιν ἁλὸς παρὰ πατρὶ γέροντι) ou son cri terrible (*Il.* XVIII 35-36: σμερδαλέον δ' ὤμωξεν: ἄκουσε δὲ πότνια μήτηρ/ ἡμένη ἐν βένθεσσιν ἁλὸς παρὰ πατρὶ γέροντι), les Océanides entendent, du fond des antres marins, les retentissements des coups du marteau qui résonnent de la cime du rocher où Prométhée est enchaîné (Esch. *Prom.* 133-134: κτύπου γὰρ ἀχὼ χάλυβος διῆξεν ἄντρων μυχόν).

remet en cause l'ordre du monde. Il est aussi le signe de leur savoir absolu: dispensateurs de vérités supérieures, les dieux ont par nature un regard pénétrant qui ne connaît pas de frontières et un savoir sans limites alimenté par le contact avec les sources de la Vérité, contact représenté sous des formes externes pour donner une forme concrète et accessible à des notions trop abstraites pour pouvoir être exprimées autrement: les dieux puisent périodiquement - la périodicité n'est qu'une expression du temps circulaire de l'éternel - aux humeurs océaniennes-ambrosiennes, principes de leur immortalité, dont les sources sont installées dans un endroit délibérément mal défini, car situé hors de l'espace et du temps, là où se trouvent les racines et les limites du tout. Une autre structure spatio-temporelle insondable est, ainsi, mise en place dans le système du monde, à ses extrémités sur l'axe horizontal: le bord de l'Océan. Située dans d'autres ἐσχατιαί du monde, sur les franges interdites de la terre, cette région est inaccessible aux mortels et indéterminée géographiquement, tout en étant reliée à l'espace où résident les dieux et sa structure dans l'imaginaire grec spatial se rattache aux principes de représentation de tout espace insondable.

Dans ces espaces divins, tout est régi d'après les principes de l'immuabilité, de l'ordre et de la permanence, tout est perçu en valeur absolue, que ce soit dans le temps, où l'instant et l'éternel se confondent, ou dans l'espace, qui ne se donne à voir sous aucune forme de paysage ou décor puisque l'espace absolu ne peut revêtir aucune forme particulière, mais seulement les figures de la perfection. Sans espace, ni temps, il n'y a pas, non plus, de mouvement, d'écoulement, de phénomènes, d'évolution, en somme de devenir et donc tout échappe au cycle du devenir auquel est soumis «tout ce qui est», car tout y est l'expression de l'Être. L'immuabilité des dieux s'accorde aussi avec leur savoir absolu: quand on sait tout, on est immuable, Zeus, Gaia, Nérée et Doris, Okéanos et Téthys en fournissent de bons exemples. Les modalités dont les Grecs se représentent cette espèce absolue d'existence s'expriment en formes extérieures et quasi concrètes: les corps des dieux, leurs demeures et leurs objets se présentent sous des formes tantôt légères, vaporeuses ou mousseuses, immatérielles, informes, car polymorphiques, tantôt sous la forme d'une matérialité lourde, fixée en des matières pures, dures et incorruptibles. Il n'y a aucune contradiction entre ces deux catégories, elles sont une expression métonymique du pouvoir absolu de revêtir toute forme, car le divin transcende tout ce qui relève du sensible et du concret, même si, apparemment, il en revêt les formes. D'autres modèles d'espaces

divins insondables, tels le pays des songes, la demeure de Nuit et Jour, sont bâtis selon des principes qui apparemment défient le principe de l'immuabilité: ce sont des structures spatio-temporelles «microscopiques», installées sur un seuil et dans un instant, le seuil qui se dresse sous les portes de Nuit et de Jour, l'instant durant lequel l'une des déesses sort et l'autre entre. Pourtant, cet échange instantané assure le rythme diurne-nocturne du monde entier. Qu'y a-t-il de plus approprié pour donner forme au passage cyclique que cet *entre-deux* savamment bâti, délibérément mis en place *ailleurs*, aux extrémités du monde, surtout quand on pense que son seuil se dresse à l'entrée où résident Hypnos et Thanatos?

Les espaces divins sont exempts de tout mélange, ce qui découle autant de la conception du monde comme monde clos, structuré selon le principe de la hiérarchisation de ses domaines distincts - autant de clôtures - que de l'idée de l'irréductibilité de l'être divin. Espaces-limites, les espaces divins sont enfermés entre leurs propres limites, figure spatiale censée mettre en valeur, à la fois, leur pureté et leur profonde altérité par rapport à toute autre forme d'espace et d'être. Entre ces limites, on installe des espaces immenses - là où l'immensité, ancêtre de l'infini, est envisagée en valeur absolue comme une grandeur indéterminée et non quantifiable -, pourtant non illimités, car cela contredirait l'image du monde comme monde clos et le principe logique de l'identité. Au-delà de ces limites, il n'y a plus rien, les espaces divins ne confinent à rien: les limites sont absolues et servent d'assises – commencement et fin à la fois - au monde qu'elles renferment; au-dedans, les espaces divins confinent à d'autres espaces divins immenses – l'abîme éthérien et l'abîme marin - dépourvus de contenus et servant, en quelque sorte, d'espaces-tampons: en corollaire de l'éloignement absolu, condition première des ἐσχατιαί divines, ces espaces-intervalles, d'essence divine, garantissent la mise à distance, valident et renforcent leurs frontières. Ces limites, matérialisées et sacrées, on les marque toujours et partout, de manière visuelle et sonore: on dresse des frontières représentées/construites mentalement selon l'image classique du seuil et des portes munies de verrous[5] et pourvues de gardiens divins dont on signale la présence en mentionnant les sons graves qu'elles émettent

---

[5] Les barrières qui délimitent les espaces insondables peuvent être aussi bien naturelles (et pourvues de puissances chthoniennes), comme, par exemple, l'ἄλσος profond et impénétrable qui entoure la résidence sous-marine de Poséidon (Bacch. *Dith*. XVII 85) ou, aux confins de la terre, le grand et épais bois de chênes qui entoure et délimite l'aire du logement divin sur l'île de Circé (*Od.* X 150: διὰ δρυμὰ πυκνὰ καὶ ὕλην (= X 197) et, dans une formule simplifiée, ἀνὰ δρυμά (X 251)). Frontières naturelles ou «bâties», elles fonctionnent comme des barrières infranchissables sans l'autorisation divine.

lorsqu'elles sont franchies dans un sens et dans l'autre, uniquement par les dieux[6], qui passent de l'intérieur vers l'extérieur et inversement, ce qui montre bien le double rôle des points de transit, points de rupture et de contact à la fois, car l'*entre-deux* va toujours de pair avec le double et l'ambivalence. Il serait insuffisant d'alléguer que l'imaginaire grec archaïque installe des frontières pour délimiter les espaces divins comme espaces différenciés, clos entre leurs frontières, à cause de son penchant pour toute opération de délimitation et de séparation, particulièrement du centre et des marges. Les barrières signalent la nature fondamentalement *autre* des domaines qu'elles délimitent, leur caractère inviolable et l'interdiction formelle d'y accéder pour les mortels, si ce n'est avec l'autorisation et l'assistance divines. L'insondable exige par sa nature la délimitation nette au moyen de frontières doublées par la mise à distance et à l'écart, le tout renforcé par l'absence de description parce que le silence et l'obscurité, délibérément entretenus, sont les seuls susceptibles de restituer pleinement l'identité profonde et la condition d'être de l'insondable, le tout consacré par des interdits conformes au code de connivences et d'exclusions qui règle les rapports entre divin et humain[7]. Les frontières scellent à la fois l'écart ontologique entre la race des dieux et la race des mortels et l'écart irréductible entre le savoir divin qui puise à la Vérité à sa source et la δόξα humaine. C'est comme si, pour ainsi dire, le modèle spatial des frontières, utilisant marques visuelles et sonores, entérinait l'écart irréductible entre vision/ouïe absolues des dieux, «données immédiates de leur connaissance», et l'impossibilité pour les mortels de voir et d'entendre ce qui dépasse leur horizon limité, là où la vue et l'ouïe sont les conditions premières et nécessaires, mais non suffisantes, de l'appréhension du monde. En installant des frontières, l'esprit de l'homme grec scelle les confins de sa nature et de sa connaissance. Au-delà de ces confins, s'ouvre le monde des dieux et du savoir illimité.

L'espace et la vision sont des notions constamment associées. Les représentations de l'espace insondable jouent à leur tour sur tous les registres de la vision, sur le voir des dieux et le non-voir des humains. Les premiers voient tout, se laissent voir s'ils le veulent et quand le veulent sous toutes les formes possibles, de l'invisible au visible épiphanique, peuvent tout cacher au regard des mortels ou peuvent rendre tout impénétrable, même au

---

[6] Ces frontières laissent parfois passage aux mortels, dans des conditions extra-ordinaires, mais uniquement à ceux qui sont admis par les dieux et dans un sens unique, parce que, pour eux, elles impliquent un point de non-retour, si ce n'est avec l'assistance ou sous la conduite indéfectible d'une divinité.

[7] De plus, c'est la structuration hiérarchisée du monde qui, opérant en termes de logique spatiale, cherche des reflets en termes physiques, visuels et/ou sonores.

regard d'autres dieux (voir le cas de Zeus qui obstrue le regard perçant d'Hélios à l'aide d'un «beau nuage d'or») et aussi lever un coin du voile sur les choses inconnues. Pour les mortels, au contraire, le non-voir, sous toutes ses formes autant spatiales que temporelles, est le premier signe de leur ignorance tragique. Devant un espace divin, le non-voir humain relève par-dessus tout de la nature inviolable de l'espace et de l'interdit qui la consacre. Avec les épiphanies, qui ont pour sujet les dieux, le voir, dont le sujet est l'homme, est impliqué seulement par la visibilité momentanée choisie par les dieux. On conjugue alors l'apparition avec l'apparence, l'apparaître avec le paraître. Paradoxalement, plus l'espace divin est impénétrable, plus intense et perçant est le regard des dieux, plus brillantes leurs épiphanies: sur le terrain de l'insondable, l'obscur impénétrable et l'éclat éblouissant se recoupent. Apollon en fournit un bel exemple: tandis que devant les Argonautes, il choisit de se manifester paré des attributs de la brillance, répandant de tous côtés une lumière éclatante (voir les exemples présentés dans l'***Appendice* X**), il ne se montre pas aux yeux de Iamos, son fils, qui l'appele au milieu de la nuit: en lui faisant instance de suivre sa parole, le dieu l'accompagne lui-même de loin, invisible, seulement de sa voix, jusqu'à la roche abrupte du haut Cronion (Pind. *Ol*. VI 62-64) [8].

Les Grecs se plaisent à imaginer les dieux se déplaçant pour renforcer leur croyance dans leur existence et leur omniprésence[9]. Est-ce une autre manière d'exprimer leur *horror vacui*? La diversité des modes d'action et des champs d'intervention des figures divines ouvre largement l'éventail des lieux et structures spatiales possibles dans la mesure où chacune d'elle se situe et opère à plusieurs niveaux. Les actions des dieux, que les récits montrent se déplaçant en tous sens et en toute direction, presque partout et surtout dans la sphère des espaces inaccessibles aux humains, répondent, certes, à des exigences narratives (elles permettent à l'action d'avancer), mais, plus encore, à une exigence normative, conformément à la tradition des mythes cosmogoniques: tandis que les divinités primordiales se retirent, les Olympiens, en habitant ces espaces et en s'y déplaçant, assurent

---

[8] D'autres exemples: les palais des dieux sont bâtis en or, au-dedans tout brille, pourtant ils sont entourés de nuages (l'Olympe) ou de forêts impénétrables (la demeure de Poséidon et d'Amphitrite chez Bacchylide). «On soutient mal la vue des dieux qui se montrent en pleine lumière» (*Il*. XX 131, voir aussi *HhDém.* 111), parce que l'éclat de la splendeur divine est trop intense pour que le regard humain puisse l'affonter, mais les dieux peuvent aussi se couvrir de brouillard épais ou de nuages impénétrables. Le rayonnement divin aveugle ou fait périr ceux qui ont voulu contempler la divinité face à face, en pleine lumière, telle qu'elle est: plusieurs mythes illustrent le thème, tels les mythe d'Actéon, de Gorgô, de Typhée. Des objets divins, comme les sandales d'Hermès ou le casque d'Hadès «contenant les ténèbres de la Nuit» (Hés. *Boucl.* 227) associent l'ubiquité et la non-visibilité.

[9] Arist. *De anima* 411a7.

leur «vitalité», tout en maintenant le monde en ordre, comme le prouve le fait que, parmi toutes les figures atypiques ou merveilleuses de leurs mouvements – métamorphoses, épiphanies, apparitions/disparitions subites, vitesse «supersonique» – ils ne sauraient jamais prendre de chemins plus courts. S'ils partent du ciel vers la terre, ils font ce voyage d'un bout à l'autre, sur des voies réservées, sans escale, ni détours, ni raccourcis. Ils se préparent, montent sur leurs chars ou s'élancent en vol, volent, nagent ou courent, s'arrêtent éventuellement pour laisser leurs attelages, ensuite rejoignent à pied leur destination et bien que cela doive paraître très monotone à des êtres tout-puissants, les dieux ne brûlent, pourtant, aucune étape, car leurs tracés respectent la disposition figée du monde et son ordre. Quand, pour des raisons particulières et de façon temporaire, leurs mouvements ne sont plus réguliers, les conséquences sont cosmiques (tels Hélios menaçant d'interrompre sa course ou Déméter se réfugiant dans son temple). Leurs cheminements définissent même l'ordre puisque, du moment qu'ils respectent la structure du monde tel qu'il a été créé, il n'y a pas d'autres mondes possibles. Rien de nouveau ne se crée, rien ne s'arrête, le flux est en quelque sorte inerte et assure la stabilité de l'univers tout en respectant le souci des Anciens pour le processus de régulation.

Puisque les espaces insondables ne peuvent pas être vus et ne se laissent pas voir, on les décrit à peine, leur paysage et les routes divines qui en partent ou qui y mènent, et quand il y a description, elle est délibérément sommaire et conventionnelle, autant dans la littérature que dans l'iconographie, qui a pour fonction première de voiler l'espace et non de le représenter. Ces aspects ont été mis en évidence par l'analyse des déplacements divins à l'intérieur et à travers les espaces accessibles uniquement à leurs parcours. Pour ces déplacements, les rhapsodes ne proposent pas de rendu du mouvement, leur intérêt se porte manifestement sur des questions de formes ou de perspective, ce qui sert l'idéal qui allait devenir, chez Aristote, la μίμησις ou l'imitation de la nature. Sans exception, tous les déplacements des dieux et des autres entités divines susceptibles de traverser ces espaces proposent une vision «mécaniste»: un mouvement de translation entre un point d'origine et une cible spatiale déterminée. Ces deux points seuls - de départ et d'arrivée, et jamais de moment transitoire - semblent choisis par le rhapsode comme instants particuliers de tout parcours, parce que ce sont les points culminants de l'action divine ou qu'ils sont suffisamment significatifs pour que le récit s'anime aux yeux de l'auditoire et pour que celui-ci puisse faire jouer son imagination afin de concevoir l'action dans sa durée

(percevant alors l'image comme une synecdoque, puisque la partie - le moment sélectionné du mouvement – est mise pour l'ensemble du déplacement). Parfois, on court-circuite davantage les rendus de ces mouvements et la vision des mortels, quand on fait entrer en scène des protagonistes divins censés venir d'*ailleurs*, qui apparaissent subitement dans leur champs visuel, ensuite disparaissent soudainement et se rendent *ailleurs,* tels les aigles, les dauphins ou les dieux, surtout dans leurs épiphanies. Ce schématisme dans les représentations visuelles des courses divines à travers l'espace impénétrable au regard des mortels relève cependant de la même intention délibérée d'entretenir l'obscurité et le silence pour exprimer, d'une part, la force absolue grâce à laquelle se meuvent les dieux, force qui est uniquement la leur, en essence et puissance, d'autre part, l'immense force qui existe au-delà du monde visible et des perceptions limitées des mortels, dans le royaume où règnent les forces qui meuvent le monde. Aucun déplacement divin ne laisse rien voir du cadre extérieur, préservant l'insondabilité de l'espace qu'il traverse au point que celui-ci apparaît comme le vide ou comme un milieu spatial indéfini entre deux seuls points de repères, ses propres limites. Seuls, les voyages aériens ouvrent une perspective synoptique sur la terre qu'ils voient en bas, parce que l'esprit grec adapte la représentation du mouvement à la façon dont il se représente le milieu spatial traversé: comme l'air est un environnement soumis aux changements, aux phénomènes météorologiques, aux fluctuations, les descriptions de ses traversées en vol empruntent des traits aux déplacements sur la terre, là où les rendus des mouvements, même divins, sont toujours séquentiels: les chemins y sont construits au fur et à mesure qu'on s'avance et qu'on les découvre, en prenant appui visuel sur le réel qui se dévoile d'une étape à l'autre. Au contraire, dans leurs traversées de l'éther ou de l'abîme marin, les dieux n'ont pas besoin de prendre appui sur le réel parce que là, leurs voies n'évoluent jamais dans un devenir continu et imprévisible. Entre leurs départs et leurs arrivées, il n'y a pas de chemin proprement dit, mais seulement un franchissement spontané, automatique qui fait du parcours le parfait résultat de la belle mécanique divine. De plus, parce qu'ils voient tout, les dieux peuvent rendre visible ce qui ne l'est pas, peuvent rendre proche ce qui est lointain; en somme, leur esprit peut contracter l'espace; autrement dit, si leur voir fuse comme une flèche vers la cible, leur νοῦς abolit les distances et, de cette façon, le voir et le νοῦς des dieux ne font qu'un, le voir des dieux, leurs déplacements et les représentations de ces déplacements dans la pensée grecque s'accordant parfaitement.

Dans les représentations des ascensions/descentes des dieux à travers l'éther, l'air et l'abîme marin, les espaces que relient leurs traversées apparaissent comme des cadres statiques tandis que les espaces qu'ils traversent sont indistincts. Dépourvus de toute considération d'espace, c'est comme s'ils n'existaient plus ou comme s'ils figuraient le vide; ils ne seraient rien s'ils n'étaient pas traversés, même s'ils font clairement partie de la constitution structurée et hiérarchisée du monde, en tant qu'espaces-intervalles physiques et ontologiques à la fois. Le vol ou la nage des dieux n'annulent pas leur existence, n'abolissent pas leur réalité ni ne les réduisent à l'état de vide. S'ils apparaissent comme des espaces sans consistance, c'est que les dieux annulent leur immensité par leurs mouvements dont la vitesse fulgurante supprime toute distance, par la rectitude de leur trajectoire et la justesse de leur visée. L'abîme éthérien ou l'abîme marin, ces espaces d'*entre-deux* ne servent pas uniquement à s'interposer en tant qu'espaces-tampons et écrans entre deux types d'espace qualitativement différents, voire radicalement opposés, entre deux catégories et deux conditions de l'être. Si d'autres espaces divins sont aménagés et donc *remplis*, ces espaces-intervalles sont «spatialisés» au moyen des mouvements qui les traversent, les animent et les rendent ainsi mobiles. Dépourvu de contenu, l'éther ne donne pas matière à structuration spatiale, mais seulement à une figuration: il est toujours figuré et mis en figuration, contrairement à l'abîme marin qui participe aux mouvements des dieux, en leur ouvrant le passage. En plus de constituer des supports-cadres pour les parcours divins, dans une économie religieuse du monde, on leur assigne le rôle, conforme à la place qu'ils occupent dans le schéma de l'univers, d'assurer le relais entre le haut et le bas, en double sens, tout en sauvegardant l'identité de chacun de ces pôles. «Chacun à sa place, mais en créant des liens»[10]: l'écart et la communication sont définis progressivement par la place qui revient à chacun dans l'ensemble. Il y a des canaux qui rendent la communication entre les mondes séparés des humains et des dieux particulièrement intense et, par là, plus efficace.

L'imaginaire spatial crée ainsi des liens et des canaux de communication entre les hommes et les dieux et leur monde respectif, entre l'homme et les espaces divins qui lui sont inaccessibles. Il trouve les moyens appropriés pour franchir cet écart en les empruntant

---

[10] L'expression est empruntée au titre d'une communication présentée récemment par Vinciane Pirenne-Delforge lors du colloque international *Relire Jean-Pierre Vernant* (Paris, Collège de France, 9-11 octobre 2008), sous le titre «Chacun à sa place, mais en créant des liens: la communication dans l'opération sacrificielle».

même à son propre monde: les coursiers divins, les chars, les dauphins, les oiseaux de toutes espèces, la fumée, l'encens brûlé, la rosée, les sons, toutes les figures ou les matières censées traverser les espaces inaccessibles aux mortels et servir de médiateurs ne sont rien d'autre que des éléments empruntés au quotidien, mais ils sont résemantisés par leurs épithètes surnaturelles et, surtout, par les fonctions dont ils sont investis. Tous valent moins par ce qu'ils sont que par les rôles qu'ils jouent. Leurs traits naturels sont respectés, s'y ajoute l'effort de l'imagination pour les rendre plus appropriés à la nature de l'espace qu'ils doivent traverser, le principe de l'analogie jouant à plein. Si, au lieu de s'ingénier à créer des figures nouvelles pour assurer la fonction de médiateurs, l'imaginaire spatial grec se sert de moyens qu'il trouve dans ce qui l'entoure, cela relève des «sollicitations du visible», de l'exigence que ces objets fonctionnels de fiction soient « représentables» et surtout «reconnaissables». De plus, investir des figures familières de puissances et fonctions divines représente une autre façon pour la pensée grecque archaïque d'exprimer l'unité du cosmos.

L'imaginaire grec se sert de ces mêmes moyens «naturels» par origine et «surnaturels» par fonction pour peindre d'autres espaces insondables, les réserves divines qu'il installe *ailleurs* sur la terre, à ses confins, voire en marge des cités, ou les endroits névralgiques qu'il met en place dans tout point d'interférence de son monde avec le monde divin (*là et alors*) ou, bien encore, les diverses formes de *terre éthérée*, d'*ailleurs* ouranien, éthérien, inframarin, pour ne pas parler des diverses formes de l'*autre monde* et l'*au-delà*. La permanence du monde et son caractère clos n'excluent pas les humains de les complexifier. Par leurs déplacements vers l'inconnu, les mortels contribuent directement au modelage à la fois physique et symbolique du monde et à la diversification qualitative de l'espace. Ces espaces spécifiques auxquels dieux et hommes sont reliés sont mis en place pour que le divin et l'humain s'y articulent, même si leurs frontières ne s'inscrivent ni dans l'espace ni dans le temps. Il suffit que certains éléments empruntés au règne naturel et au monde connu soient agencés selon des principes spécifiques à la logique symbolique mythico-poétique pour qu'une structure spatiale chargée de connotations religieuses soit bâtie. Des sources d'eau, une végétation foisonnante, une faune luxuriante, des arbres, des oiseaux, l'ombre et l'humidité, quelques gouttes de rosée, un vent léger, des parfums doux, des autels, la cime d'une montagne, une prairie ou, au contraire, le brouillard épais, des bourrasques, des eaux tourbillonnantes, des montagnes couvertes de forêts profondes, des plaines désertes sont les éléments qui peuplent le plus fréquemment ces espaces

apparemment naturels, pourtant insondables à cause de leur difficulté d'accès et des significations dont ils sont chargés. Les endroits où ils sont installés ne sont jamais quelconques: le bord d'une rivière ou le rivage de la mer, une confluence de fleuves ou un croisement de chemins, la cime d'une montagne, des grottes, une prairie ou un bois sacré, des îles, les alentours d'un espace sacré aménagé en tant que tel et bien d'autres espaces marginaux, isolés et éloignés, constituent les endroits névralgiques les plus récurrents; autant d'éléments empruntés au réel et autant d'endroits libres, vierges, prêts à être «remplis», autant de combinaisons possibles pour aménager ou bâtir des véritables structures spatio-temporelles déconnectées du réel. Loin d'esquisser des espaces faits d'éléments morcelés et épars, les schémas de répartition spatiale s'avèrent rigoureusement agencés, comme de véritables «pictogrammes de l'ordre»[11]: par une étonnante dialectique, les données spatiales «anarchiques» et «géométriques» ne s'excluent pas, au contraire, elles sont complémentaires au plus haut degré, se croisent, se combinent, se recouvrent. Bien plus, la forte structuration des régions insondables des confins intègre les éléments flottants et ambigus et les adapte à sa configuration.

Les modalités d'agencement des éléments spatio-temporaux sont conventionnelles et on peut deviner qu'elles sont liées à des modèles implicites. Les structures, les éléments sont précis et bien déterminés même quand ils simulent «l'indétermination», même dans leur allure mal définie et voulue (ou pas voulue) comme telle, le flou faisant partie des ingrédients censés mettre en valeur l'intimité avec le sacré parce que le paysage de ces structures spatiales est concrètement investi par des présences divines. Dissimulés ou rendus, délibérément (ou non), confus, les éléments des structures spatiales qui résultent de leur agencement ne sont pas autres que ceux du réel, sauf qu'ils sont organisés selon d'autres principes de l'imaginaire et destinés à signaler la nature *autre* de l'endroit. La récurrence des motifs spatiaux dans les descriptions des espaces inconnus des confins témoigne de leur degré de formalisation et de standardisation en tant que motifs du code spatial mythico-poétique. Ils sont sûrement familiers à l'auditoire qui les reconnaît et perçoit leurs connotations, parce qu'il connaît à la fois les *topoi* et les connivences narratives, les *topoi* et les valeurs de son paysage sacré.

Pour construire l'étrangeté et l'exotique, l'insondable, pour en «faire du territoire», la pensée spatiale se fonde sur l'analogie, comme principe de base. C'est, cependant, dans

---

[11] Selon l'expression de Nanno Marinatos 2001: 392.

la mesure où elle met en contraste et par conséquent se différencie du modèle réel de référence que la pensée spatiale qui construit ces paradigmes des confins ramène le connu à l'inconnu, et que, surtout, elle fait apparaître ce dont on ne voit pas la signification. Là, sur le terrain des espaces d'*entre-deux*, les oppositions, les ambivalences, les renversements, les contradictions, les ambiguïtés, les anomalies, les déviances, les incongruités, les apories (spatio-temporelles, cosmologiques, météorologiques ou autres), les dysfonctionnements sont rois, nous avons eu souvent l'occasion de les voir à l'œuvre. Les paysages merveilleux qu'ils abritent restent encore proches d'une définition toute matérielle de l'espace et de l'idée d'espace fini, à ceci près qu'ils changent d'échelle et de niveau de représentation. L'homme grec de l'âge archaïque ne pouvait saisir l'abstrait qu'en un *ailleurs* qui relève encore des représentations spatiales vivant dans son esprit. Paradoxalement, tandis que les dieux investissent l'espace d'une présence immatérielle, les hommes la conçoivent comme réelle.

De telles structures spatiales se trouvent un peu partout dans les réseaux de la géographie fictive. Ce sont des endroits sensibles et forts à la fois, névralgiques et chargés de connotations religieuses, car on sait à quel point la hiérarchie des figures religieuses grecques est liée à la structuration spatiale[12]. Il n'est guère douteux que la valeur locale et spatiale est première et fondamentale dans le champ sémantique qui définit le sacré, en particulier à l'intérieur de toute géographie fictive, donc sur le terrain de l'espace insondable, l'espace est savamment structuré, car religieusement investi. Ses éléments constitutifs et les structures spatiales dans leur ensemble sont des *signes* (σήματα) inscrits dans l'espace par les dieux afin de marquer le lieu de leur présence ou assistance et de signaler la nature de l'endroit. Les signes divins sont véridiques, mais obscurs[13], semblables à l'éclat insoutenable d'une lumière trop vive, ils ne sont pas directement intelligibles et accessibles aux mortels. Ils sont empruntés au registre naturel pour être par la suite resémantisés: le voilement/dévoilement fait partie du mode de connaissance de leur essence

---

[12] André Motte, «L'expression du sacré dans la religion grecque», dans Julien Ries *et alia* (éd.), *L'expression du sacré dans les grandes religions*, t. III, Louvain-la-Neuve: Centre d'histoire des religions, 1986, p. 109-256 (surtout p. 117-128).

[13] Héraclite (B 93 D.-K.) nous apprend que le dieu de Delphes οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει, ἀλλὰ σημαίνει «ne dit ni ne cache, mais donne des signes». Ces signes qu'indiquent les dieux et les signes (σήματα) inscrits dans l'espace ne sont pas identiques, cependant leurs sources participent d'une même réalité, ils se recoupent fréquemment, en tant que notions, ils appartiennent au même genre et à la même sphère logiques et définissent, chacun à sa manière, des moyens par lesquels le divin s'exprime: la différence spécifique entre eux relève des formes d'expression qu'ils permettent.

divine; de plus, ils sont censés «filtrer» la présence divine, la rendre soutenable: les dieux s'en servent pour que les mortels puissent supporter leur vue. Peu nombreux, mais privilégiés, sont les mortels susceptibles de découvrir, de *voir* et de décrypter les signes obscurs tracés dans l'espace par les dieux: ce sont ceux qui, «fascinés par le lointain», entraînés à la recherche du savoir et de la «vérité dans sa source» se rendent au bout de la terre et jusqu'aux confins de leurs possibilités de connaître et qui s'y dirigent sous la conduite indéfectible des dieux, y arrivent en fin de parcours semés de mises à l'épreuve ou sans embûches, car prescrits par les dieux. Les descriptions/représentations de ces voyages s'adaptent au milieu spatial et à la nature des voyageurs, mais organisent leur conduite en fonction des faits qui, à un moment donné, ont une réalité et un sens pour eux. Comme pour les yeux humains, les distances interdisent une vision directe, les rendus de leurs itinéraires sont séquentiels et hodologiques, comme un enchaînement de plans de plus en plus serrés correspondant aux étapes successives du voyage. L'espace se dévoile et se construit au fur et à mesure que le voyageur s'avance et le découvre grâce à ses deux outils exploratoires, le regard et le pas, signes du sens et de l'action, formes fondamentales de l'appréhension du réel qui prend appui sur lui. Alors que les dieux prennent consistance dans et par la description de leurs actes et gestes, l'espace en acquiert dans et par le récit lui-même.

Prendre les chemins vers l'inconnu, inaccessible à l'entendement par sa nature et par l'expérience empirique de «ce qui est», est la seule voie possible à l'égard du divin (puisque les dieux sont au-delà de ce qui est ou existe) et de la réalité essentielle et absolue qui est au-dessus de tous les objets de l'expérience. Les chemins vers l'inconnu ne correspondent ni à l'espace géographique ni à celui de la géométrie euclidienne (homogène, isotrope, uniforme), mais décrivent, structurent et construisent un espace qualitatif et topologique, orienté et défini par des valeurs et significations. Les repères de ces chemins sont les σήματα inscrits dans l'espace qui obéissent à la logique de la construction graduelle de l'espace insondable: plus on se rapproche de ses points névralgiques, plus augmente de manière évidente la densité religieuse de l'espace; le seuil, à la fois moyen de protection, porte d'accès, point de rupture et point de contact, est suggéré par les moyens les plus divers, à l'aide des motifs spatiaux, visuels et sonores; au point et au moment du passage au travers des seuils, *là et alors*, s'effectue la mise en relation des humains avec l'autre monde ou l'au-delà, l'humain et le divin s'y articulent; au centre de gravité de la structure spatiale ainsi bâtie, la présence divine est plénière. C'est, donc, par la voie des

espaces insondables qu'on a accès au monde de la Vérité, celui-ci est limite et source du tout dont il est la «cause».

En accord avec les repères de son chemin, le champ de vision du voyageur et la portée de son regard sont sélectifs et orientés: dans toute l'étendue de l'espace, elle recherche une organisation structurée des données spatiales selon les besoins du récit et en vertu d'un ordre voulu[14]. Les effets obtenus par la description «orientée» prouvent, en effet, que les données spatiales ne constituent guère un décor ou un paysage neutre. Les σήματα se laissent voir à celui qui *sait* les voir grâce à son cheminement et à l'affinement progressif de son savoir au fur et à mesure qu'il avance et se rapproche des espaces-limites. Si la connaissance est interprétée et exprimée sur le mode du voir[15], mode de connaissance conjecturale, elle a besoin de s'adapter à des circonstances nouvelles et mouvantes, de déchiffrer les signes qui permettent d'anticiper les événements, car, pour les mortels, la quête du savoir inspiré et de la vérité de l'esprit ne fonctionne pas seulement sur le mode du voir, mais aussi sur celui de l'action. Pour l'homme grec de l'époque archaïque le *savoir* est toujours converti en *voir* et *action*: les dieux, eux-mêmes, ou leurs messagers ne disent pas aux mortels comment être ou comment penser, mais comment agir. Les σήματα deviennent, néanmoins, des marques signifiantes de l'action, des préceptes (γνῶμαι) qui conduisent les voyageurs sur la bonne route, parmi les obstacles et au-delà des seuils. Si ces constatations s'avèrent justes, on peut dire que le schèma du chemin est le schéma régulateur des recherches du savoir. Il suppose une cohérence et une structure interne qui lui confèrent un sens, même les errances apparemment dépourvues de tout sens, ont leur logique interne et rien n'est l'effet d'un heureux hasard. Hésiode déjà décrit le chemin vers la Justice qui est tout d'abord rude et abrupt mais devient facile, une fois qu'on est arrivé au sommet. Un ancien précepte pythagoricien qui a fait couler tant d'encre chez les commentateurs: «il ne faut pas marcher sur les grands chemins (?)» (τὰς λεωφόρους ὁδοὺς ἐκκλίνων διὰ τῶν ἀτραπῶν βάδιζε)[16], souligne le caractère solitaire et peu fréquenté des routes qui mènent vers les confins du savoir et au-delà tandis qu'un autre

---

[14] Pour reprendre les mots de Ken Dowden, «landscape has its own dynamics: mythology has a sense of centre and a sense of distance, a centripetal and a centrifugal nature» (cf. Dowden 1992: 123).

[15] Tel Ulysse, que François Hartog (*Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris: Gallimard, 1996, p. 12) définit comme «celui qui a *vu*, et qui sait parce qu'il a *vu* […] Voir, voir par soi-même par savoir, 'c'est tout un'», pour paraphraser l'expression de J.-P. Vernant dans son introduction à *L'homme grec*, Paris: Éditions du Seuil, 1993, p. 19.

[16] Pythag. 58 C6 4 (D.-K.), *apud* Jambl. *Protr.* XXI.

proverbe raillait ceux qui ne voient pas ce qui est sous leurs yeux comme ceux qui «cherchent un sentier alors qu'il existe une route» (ὁδοῦ παρούσης τὴν ἀτραπὸν ζητεῖς)[17]. Les mythes mettent en valeur les parcours, ils décrivent, de plusieurs façons, les chemins menant vers le séjour des dieux ou vers l'attirant *lointain* comme des routes isolées, difficiles, qui relient le monde connu au monde inconnu. Ce sont les cheminements eux-mêmes qui créent l'insondable au fur et à mesure qu'on s'y avance sous la conduite des dieux et grâce à leur savoir inspiré et qu'on franchit de multiples seuils sans transgresser les lois divines. De plus, ils rappellent toujours, tout en élaborant la conception éthique et religieuse de la voie du milieu, qu'au-delà de ces seuils et de ces limites il n'y a que l'être inviolable et que toute tentative de convertir ce réel essentiel en une réalité est une démesure, c'est-à-dire une transgression des lois divines «aux multiples rigueurs». Les confins des espaces insondables sont toujours et partout marqués par un «double» seuil qui, d'un côté, est délimité par l'inviolabilité du savoir absolu et, de l'autre, par l'impossibilité d'aller au-delà des limites humaines et d'une connaissance positive (δόξα) éclairée par la pensée humaine. Les seuils des espaces infranchissables sont les points sensibles des parcours qui se dirigent vers eux; c'est *là et alors*, au lieu et au moment du passage, que se déroule l'épreuve des épreuves et il appartient aux dieux de choisir: on touche là la grande leçon des mythes. *Là et alors* indique à la fois un point sensible dans le registre de la spatialité et un moment fort dans celui de la temporalité, l'endroit et le moment où a lieu la rencontre avec le divin et où s'opère la transgression, moyennant l'aide des dieux puisque ce n'est que grâce à leur volonté, avec leur autorisation et assistance (directe ou indirecte), parfois sous leur conduite (visible ou invisible), qu'on y parvient. *Là* n'est jamais un lieu quelconque: il se dessine comme une structure spatiale astucieusement aménagée précisément dans le bon endroit, aux points de contact avec le divin et de passage entre les domaines du mondes, particulièrement dans les espaces d'*entre-deux* (rivage, côte escarpée, cime d'une montagne, lisière d'un bois sacré, la ligne des flots, voire en pleine mer, mais juste au milieu - μεσηγύ(ς), μεσσηγύ(ς) – et non ailleurs, etc.); plusieurs éléments spatiaux spécifiques parmi ceux que nous avons déjà mentionnés signalent sa présence, parfois l'un seul suffit. *Alors*, lui, n'est pas non plus quelconque et frise aussi le temps d'*entre-deux* (aube, midi, crépuscule, minuit), les états liminaux (sommeil, rêve, agonie

---

[17] Eust. *ad Il.* IV 257; Macaire VI 21 (cf. Follet 2001: 127).

entre vie et mort, transe hypnotique, jeûne, blessure, affaiblissement des forces et/ou intensification des perceptions) et les moments cruciaux dans la destinée des mortels. Pendant leurs voyages, *là* et *alors* surviennent toujours à la fin et au sommet d'une succession de données spatio-temporelles qui les précèdent et préparent, qui y convergent et amènent. Sur le plan spatial, tout souci antérieur de délocalisation (parcours errants, escales improvisées, égarement, embrouillement de tous repères d'orientation, etc.) est *là* rompu; sur le plan temporel, les apparents dysfonctionnements (confusion entre jour et nuit, quand, à la fois, il n'y a ni jour ni nuit, et l'un et l'autre) signalent *alors* le déchirement du temps. Espace ambivalent et moment inquiétant dans la perception des mortels, ils sont, en fait, suspendus ou abolis: c'est *là et alors* que les dieux interviennent auprès de *certains* mortels (les y conduisent, les assistent ou leur laissent passage) et que ceux-ci transgressent les limites interdites, mais franchissables sous leur conduite ou assistance et uniquement avec leur consentement. *Là et alors* emprunte à la figure du *seuil* la valeur de concentré névralgique d'espace-temps: *là* et *alors* sont les écrins nécessaires à l'extraordinaire qui se produit hors de l'espace et hors du temps réels. C'est par la procédure exceptionnelle du passage que les hommes entrent en relation avec l'espace jusque-là inconnu et au divin. Ce qui n'était qu'esquissé dans les mythes et dans l'imaginaire populaire se métamorphose chez Parménide en thématique du savoir, car le chemin suprême et la seule conquête réelle sont ceux du savoir[18].

Aux multiples mondes alternatifs correspondent les multiples chemins. La réciproque est parfaitement vraie: ces derniers, issus de la recherche de la voie menant vers le savoir, produisent de nombreux modèles spatiaux alternatifs au monde limité et étroit des mortels et de leur δόξα. La mise en évidence des diverses formes d'*ailleurs* ne fait pas éclater l'unité et l'ordre du monde structuré, hiérarchisé, fermé, parce que ces *ailleurs* restent fondamentalement distincts des espaces divins proprement dits, mais, avec les multiples chemins qu'elle propose, elle est susceptible de faire éclater la grille herméneutique prônant la séparation et l'écart infranchissable et de libérer la pensée grecque archaïque des chaînes qu'on a voulu lui imposer, car même l'écart que constitue l'éther ne serait rien, s'il n'était pas traversé par les dieux en route vers la terre et les mortels, par leurs messagers, par leurs signes, ou, en sens inverse, par la fumée qui, en plus

---

[18] Ces mêmes connotations des seuils des espaces insondables se retrouvent, sur d'autres plans, dans les manières dont les Grecs conçoivent les oracles, l'ἀκμή des philosophes ou le seuil de la vieillesse.

de valider la distance et l'écart, crée des liens susceptibles de rapprocher, pendant le temps fort du rituel, les hommes de leurs dieux.

Ces chemins valident l'ordre du monde et les lois divines, les frontières, les seuils auxquels ils se heurtent, les obstacles dont ils sont semés rappellent toujours les ordonnances précises et les interdits des transgressions des limites. Ce sont eux qui indiquent aux humains en quête de savoir les conditions et les formes de connaissance fiable, sans pour autant que cette découverte progressive du monde puisse mener à la conquête du monde inaccessible et du savoir absolu; ce sont eux qui s'ouvrent devant les hommes, qui fournissent des repères à ceux qui savent lire les signes divins, qui les orientent et les guident, qui les mènent à destination ou, au contraire, nulle part, en les détournant de la route ou en les laissant errer. C'est comme si, grâce à eux, les dieux faisaient le tri entre les mortels. Le voyage est donc une ordalie au sens large: les dieux montrent le chemin à ceux qui cheminent vers une destination, animés par le désir du savoir et pleins de révérence envers les dieux. Leur assistance se révèle par des signes tracés dans l'espace (σήματα) – grâce à la «réceptivité» et à la faculté de l'espace de recevoir des empreintes – et par des γνῶμαι qui imprègnent celui qui est engagé dans la quête du savoir.

En s'ingéniant à penser l'espace insondable et les chemins qui y conduisent, l'esprit grec est amené à penser l'espace et le monde, les limites et les voies de passage. Cette façon de structurer l'espace est différente de la saisie distributive par arpentage et division de l'espace civique; elle l'a précédée peut-être et lui a fourni un modèle qui a pu conforter les Grecs partis pour coloniser de nouveaux rivages dans l'idée du bien-fondé de leurs entreprises. Afin de bâtir des modèles de l'espace inconnu, la pensée mythique agence des éléments du monde environnant et familier, en le maîtrisant mieux ainsi. Cependant, se heurtant aux limites infranchissables, à la fois du monde inconnu et de ses possibilités de connaître, l'esprit humain s'affranchit graduellement de l'emprise de «tout ce qui est» et de tout ce qui peut être connu, de ce qu'il voit et de ce qui est vu, pour s'engager sur le chemin qui conduit son désir de savoir, pour recevoir le savoir inspiré ou se l'approprier de façon réflexive (le chemin de la philosophie parménidienne) en un cheminement incessant vers la sagesse. Ce désir, toujours en chemin, aspire à la σοφία ou au savoir inspiré et, par le mythe, il donne au voyageur un statut héroïque, ou, par un mythe réfléchi, renouvelle le statut du philosophe et de la philosophie. Ce sont deux modalités distinctes et inégales,

mais qui se recoupent à plus d'un égard, qui permettent à l'esprit de l'homme grec de penser ses dieux, son monde et lui-même.

Appendice I: Πομπή: déplacement rituel et aménagement de l'espace processionnel

Le schéma iconographique des processions des dieux servira de base pour étudier les représentations des πομπαί organisées par les mortels. Un exemple de cette belle symétrie est offert par le complexe des frises du Parthénon[1], daté du troisième quart du Ve s. av. J.-C. (442-438/437 av. J.-C.), où les Douze Dieux réunis en assemblée, assis d'un côté et de l'autre de la scène centrale, regardent la procession des Panathénées et la cérémonie de la remise du péplos à l'Athéna tutélaire de la cité. Les dieux sont répartis en deux groupes: à gauche, Hermès, Dionysos, Déméter, Arès, Héra, Zeus; à droite, Athéna, Héphaïstos, Poséidon, Apollon, Artémis, Aphrodite. S'ajoutent deux figures ailées, peut-être des divinités mineures: Éros, à côté d'Aphrodite et Iris (Nike? Hébé?) à côté d'Héra. Du côté des mortels participant à la procession, un ensemble extrêmement composite rend compte de l'ampleur de la cérémonie qui rassemble de manière métonymique tous les représentants de la cité surpris en divers jeux de rôle. Le paradigme iconographique que propose la frise du Parthénon, unique de son espèce, s'impose de manière si exemplaire qu'il semble exercer une influence plus directe sur le répertoire iconographique processionnel qui le suit que les cérémonies proprement dites[2].

La procession constitue le plus souvent le premier temps d'une fête, le prélude à une cérémonie religieuse plus ample[3]. En égale mesure, elle est partie intégrante, mais pas obligatoire, des rituels liés aux funérailles, aux cérémonies de mariage, aux célébrations des sacrifices de type θυσία ou aux cérémonies de fondation. Si l'on fait confiance au témoignage d'Hérodote, les Grecs auraient emprunté les pratiques processionnelles aux coutumes religieuses égyptiennes, mais ils les auraient introduites dans leur culte «depuis peu»[4]. Que les processions solennelles d'inspiration orientale (égyptienne, assyrienne) aient influé sur les pratiques religieuses grecques, cela est évident, mais cela remonte à une antiquité plus haute, ainsi que le montrent des évidences archéologiques, iconographiques –

---

[1] Cf. Long 1987: 5-6 et fig. 8-12 (avec bibliographie); Georgoudi 1996: 50-51, fig. 5ABC; *LIMC su.* Dodekatheoi, no. 4 (avec références); *ThesCRA* I, 1: 13, no. 72 (avec références).
[2] Cf. *ThesCRA* I, 1: 20.
[3] *ThesCRA* I, 1: 2 (avec références bibliographiques).
[4] Hdt. II 58. Pour Dydimos, *apud* Lact. *Inst.* I 22. 19, cette date remonte aux temps mythiques de la royauté crétoise puisqu'il fut le roi des Crétois qui, le premier, sacrifia aux dieux et introduisit des rituels nouveaux et des processions d'objets sacrés. Fritz Graf insiste à maintes reprises sur la nécessité d'étudier davantage les processions grecques et romaines. Voir, par exemple, Graf 2004: 124, n. 52: «Greek and Roman processions need more research than they have received».

bien qu'on ne connaisse qu'un seul exemple de la céramique subgéométrique attique (voir ci-dessous) - , ou celles de la peinture murale égéenne de l'Âge de Bronze[5]. Quant aux sources littéraires d'époque archaïque relatives aux parcours processionnels, elles s'avèrent plutôt clairsemées. Les premières descriptions de telles marches sont homériques, bien que le rhapsode n'emploie jamais les mots de la famille de πομπή. L'*Odyssée* nous donne un exemple de ce qui pourrait se rapprocher d'une procession en prélude au sacrifice et au festin célébré chez Nestor[6]. L'*Hymne homérique à Apollon* (v. 512-523) décrit la procession des Crétois conduits par Apollon qui marche en tête et ouvre le chemin vers Delphes. Tous s'avancent, «d'un pied infatigable» ils gravissent la montagne, sans arrêt jusqu'à leur destination. Le rythme est celui des sons émis par la lyre d'Apollon et du péan entonné par les Crétois. La description topographique du chemin qui conduit vers le sanctuaire delphique est davantage développée dans l'hymne processionnel qui ouvre la *Sixième Pythique* de Pindare (v. 1-12). Description lyrique, elle ne permet pas toutefois d'entrevoir les arrêts rituels sur le trajet processionnel[7].

Le mot πομπή «envoi», dérivé du verbe πέμπειν «envoyer», renvoie clairement à l'idée de transporter quelque chose d'un endroit à l'autre. De là, le trajet fixe ou fixé d'avance du mouvement processionnel entre un point de départ précis et un point d'arrivée où la procession atteint son comble, soit que le chemin suivi traverse l'espace de la cité soit qu'il relie la périphérie au centre civique. Ce schéma spatial simple correspond aux manières grecques de décrire un déplacement, surtout ceux des dieux, comme un mouvement bien inscrit dans l'espace à l'aide des données élémentaires correspondantes à la mise en route et à l'arrivée à destination. L'espace ne fait apparemment que jouer le rôle de support matériel de ce parcours simplifié et abrégé. Il se dessine comme une surface disponible et prête à recevoir les traces d'un mouvement entre les coordonnées de base qui l'articulent. Ainsi, d'espace neutre, il est rendu déterminé et se voit chargé de valeurs sacrées. Cependant, il est scandé par des arrêts successifs dans des lieux prévus pour exécuter certains rites préliminaires spécifiques. Cela prouve que les points qui jalonnent le trajet processionnel, à savoir les points du départ, des arrêts et de l'arrivée, ne sont pas de

---

[5] Cf. S. A. Immerwahr, *Aegean Paintings in the Bronze Age*, Pennsylvania State University Press, 1990; N. Marinatos, *Minoan Religion: Ritual Image, Symbol*, Columbia (SC): University of South Carolina Press, 1993.
[6] *Od.* III 439-445.
[7] Pindare mentionne aussi les sacrifices solennels et les jeux célébrés en l'honneur de Tlépolème (*Ol.* VII 80) ou les πομπαί en l'honneur des héros Néoptolème et Pyrrhos (*Ném.* VII 46).

repères topographiques quelconques, mais entretiennent des relations particulières avec le paysage, scellées par les rituels qui y sont accomplis. Ceux-ci sont exécutés d'après des procédures bien figées dans le code religieux et sont opérés/contrôlés par le personnel religieux assigné à cet effet. Répétitives, ces stations rythment le déplacement processionnel et lui confèrent une dimension rituelle. Par accumulation progressive, au fur et à mesure qu'on s'approche de la destination, elles contribuent à l'effet final du rituel qui n'est pas étranger aux effets «théâtraux» de tout spectacle ou fête publiques[8]. La dimension spectaculaire est assurée, en outre, par les jeux de rôles assignés aux participants à la marche processionnelle. Leur nombre est bien déterminé, après une procédure de sélection parmi les membres de la communauté civique. En fonction du caractère spécifique de la cérémonie religieuse, ils jouent certains rôles, portent des vêtements festifs appropriés au contexte[9] et transportent les objets correspondants à leur rôle. Conduits par un πομπαῖος «qui conduit, qui accompagne» (chez Pindare et les Tragiques), souvent un jeune homme ou une vierge, les participants aux processions s'avancent en formation organisée, au rythme donné par le musicien du groupe, citharède, auliste ou joueur de lyre[10]. Reliés entre eux, les membres de la procession interagissent en égale mesure avec les spectateurs (*theatai*) qu'un tel spectacle public attire. La marche processionnelle arrive à se confondre avec la cité tout entière. Les effets visuels et acoustiques, la participation directe ou indirecte des citoyens concourent à fournir une certaine dynamique au rituel, tout en lui assurant son caractère unitaire. Leur association est à tel point efficace que la πομπή est

---

[8] Kavoulaki 2000: 145-146; Burkert 1979: 37 offre une définition synthétique du rituel: «In other words, ritual is action redirected for demonstration. Characteristic features of ritual in this perspective are: the stereotyped pattern of action, independent of the actual situation and emotion; repetition and exaggeration to make up a kind of theatrical effect; and the function of communication».

[9] Ici, ressort l'importance du choix du point de départ dans l'agencement ergonomique de l'espace processionnel. Par exemple, les processions athéniennes vers l'Acropole ou vers Éleusis avaient comme point de départ le Pompéion, bâtiment spécialement construit et aménagé au IVe s. av. J.-C. dans la partie NO de la cité, dans la nécropole du Céramique, entre la Porte Sacrée et la Porte du Dipylon. Il s'agit d'une large cour en plein air (env. 140x50 pieds), entourée par des colonnades et donnant accès aux chambres qui permettaient aux participants de se rassembler, s'équiper et se mettre en file. Parmi les plus récentes descriptions topographiques du Pompéion, voir H. Knell, *Athen im 4. Jahrhundert v. Chr. Eine Stadt verändert ihr Gesicht. Archäologisch-kulturgeschichtliche Betrachtungen*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, p. 47-54.

[10] Voir *ThesCRA* II 4, V. A et B sur le rôle dominant de la musique lors des processions et cela dès l'âge de Bronze. Au sujet de la présence des musiciens dans les représentations iconographiques des processions, voir G. C. Nordquist, «Instrumental Music in Representations of Greek Cult», dans Hägg 1992: 143-168 (surtout p. 144-154). Au même sujet, dans les sources littéraires et épigraphiques, voir Kavoulaki 2000: 147.

considérée par les Anciens comme un tout, comme un organisme vivant et fonctionnel, souvent personnifié sous la forme d'une jeune femme charmante[11].

L'espace processionnel se définit comme la somme des arrêts successifs entre le point de départ et le point d'arrivée. Loin de court-circuiter le parcours, les arrêts rituels s'enchaînent et permettent l'avancement graduel d'un point de halte à l'autre, ce qui confère un sens au trajet et une dimension orientée évidente à l'espace. Lorsque la marche processionnelle atteint sa destination, elle atteint aussi son sommet. De cette façon, l'espace gagne une dimension «narrative» tandis que les temps de la procession se voient ainsi «spatialisés» dans la mesure où ils se confondent avec les stations successives. C'est comme si la voie processionnelle n'était pas donnée d'avance, mais se construisait au fur et à mesure du parcours processionnel: ainsi fonctionnent tous les déplacements considérés d'un point de vue hodologique. L'espace voué à cette marche rituelle a donc les caractéristiques du χῶρος: espace libre, disponible, prêt à servir aux fonctions chorégraphiques que le scénario rituel exige. Les processions subséquentes réactualisent le sens et la signification du parcours mythique originel, indépendamment des modifications subies avec le temps par le paysage de l'espace civique.

Parmi les plus anciens documents qui offrent des images relatives aux processions des humains, une coupe attique subgéométrique (fin du VIIIe s. av. J.-C.) d'influence orientale, provenant d'une tombe du Dypilon[12], présente sur le pourtour intérieur la figure endommagée d'une figure divine féminine (Athéna Polias?[13]) vers laquelle s'avancent quatre femmes tenant des branches, deux guerriers armés et une paire de Sphynx. Outre son ancienneté, la scène est particulièrement intéressante pour la disposition des personnages surpris en mouvement processionnel qui converge vers le trône de la déesse d'un côté et de l'autre. Ce schéma répond peut-être à la tendance nouvelle des potiers attiques qui recherchaient l'unité dans la conception du dessin. Un autre document qui montre Athéna (en Promachos) en train de recevoir ses célébrants est une coupe attique à f. n. datée de 560 av. J.-C.[14]. Cette fois, la déesse est clairement identifiée par ses insignes divins (casque, bouclier, égide). Elle est placée à l'extrême droite de la scène; devant elle, une prêtresse

---

[11] Sur deux vases: *ARV* ² 1324, 47 et New York Metr. Mus. 25. 190, cf. Kavoulaki 2000: 146.
[12] *LIMC su.* Athéna, no. 15 (= Musée National d'Athènes A 784).
[13] T. B. L. Webster, «Homer and Attic Geometric Vases», *BSA* 50 (1955), p. 38-50 (ici p. 48), cf. D. Callipolitis-Feytmans, «Tombes de Callithéa en Attique», *BCH* 87. 2 (1963), p. 404-430 qui exprime ses réserves à cause de l'état endommagé de la coupe, tout en mentionnant qu'il s'agit «certainement d'une déesse recevant les hommages des fidèles» (p. 417).
[14] *LIMC su.* Athéna, no. 574 (coll. privée).

serre les mains au-dessus d'un autel avec flammes et un prêtre porte des rameaux sur l'épaule et tend la main vers la prêtresse. Une procession s'avance vers la déesse: un *kanephoros* porte un gâteau (?) sur la tête, suivi de trois victimes (bœuf, porc, bélier) conduites par des porte-rameaux, deux *auletai* et un joueur de lyre, trois autres *thallophoroi*, trois guerriers à pied et un à cheval. La scène ressemble à celle figurée sur une amphore pansue attique à f. n. de Vulci (550-540 av. J.-C.)[15]: Athéna Promachos (lance, bouclier), de grande taille, représentée de profil à gauche, reçoit devant son autel une prêtresse avec rameaux, trois fidèles amenant un bovidé, deux flûtistes et deux citharèdes. L'effet de mouvement rectiligne du cortège processionnel est renforcé par la représentation en ligne continue de la scène, sur les deux faces de l'amphore. Toujours en Promachos, Athéna (serpent derrière elle, oiseau perché sur l'autel) reçoit les hommages des membres encore plus nombreux d'une procession sur un *lekane* béotien à f. n. datant de 540-530 av. J.-C.[16]. La déesse est figurée debout entre un autel avec des flammes et une colonne. Vers elle, s'avance toute une procession d'offrants: en tête, un *kanephoros*, suivi par une vache conduite par un homme, un flûtiste, un autre homme tenant les cordes attachées aux pieds de la victime, quatre hommes portant des couronnes, des couteaux et une *oenochoé*, une charrette portant des fidèles, d'autres hommes amenant un animal à cornes[17]. On retrouve autant de représentations figurées des processions en l'honneur d'Athéna dans le répertoire des reliefs, bien que ceux-ci soient plus tardifs. Sur les fragments d'un relief votif de marbre provenant de l'Acropole athénienne datant de 490 av. J.-C. et dont la face A est de type déjà archaïsant[18], Athéna, debout, reçoit les hommages d'un cortège processionnel qui reconstitue en synecdoque l'inventaire des genres et des âges. Il s'agit peut-être d'une famille, rangée en ordre décroissant: en tête, marche un homme, suivi par une femme, deux garçons dont l'un avec une *phiale* et une jeune fille qui amène un porc[19]. Déméter et Perséphone se trouvent aussi dans le répertoire des dieux

---

[15] *LIMC su.* Athéna, no. 575 (Berlin, Staatl. Mus. F 1686).
[16] *LIMC su.* Athéna, no. 586 (Londres, BM B 80). Cf. *ThesCRA* I, 1: 12, comm. *ad.* no. 69, l'image pourrait être associée au culte d'Athéna Itonia à Coronnée.
[17] Une image similaire figure sur une oenochoé attique à f. n. de 500-490 av. J.-C. provenant de Brauron (?) où Athéna est assise sur un trône entre deux colonnes doriques pendant qu'une procession formée par une femme portant un *kanoun* sur sa tête, un homme drapé et un homme qui amène un taureau s'avance vers elle, de gauche à droite (cf. *ThesCRA* I, 1, p. 13, no. 70, avec références bibliographiques).
[18] *LIMC su.* Athéna, no. 587.
[19] Une scène semblable relative au culte d'Hécate est fournie par un relief votif en marbre de Palaiochora (Égine) de date plus tardive (fin du Ve s. av. J.-C.), où les membres de deux familles (deux hommes en tête, suivis par une femme et trois enfants) s'avancent en procession vers l'autel où ils sont accueillis par Hécaté (plutôt qu'Artémis), debout, une torche à la main (cf. *LIMC su.* Artémis, no. 461).

accueillant des offrants, compte tenu de l'ample procession annuelle des Athéniens vers Éleusis. Elles sont figurées sur une coupe à f. n. d'Éleusis, datée de 500 av. J.-C.: Déméter couronnée est assise sur un trône tandis que sa fille, derrière elle, tient un rameau. Vers elles, s'avance une longue file de mortels, porte-rameaux à leur tour, hommes et femmes[20]. Dionysos, dieu si proche des humains et «récipiendaire» de leurs hommages lors des *Anthestéries*, des *Grandes Dionysies*, des *Lénées* ou des *Dionysies rustiques*, ne saurait pas être absent de ce type de répertoire. Sur deux skyphoi attiques à f. n. provenant d'Akrai, attribués au Peintre de Thésée (500-490 av. J.-C.)[21], le dieu est représenté assis dans son char, en compagnie de deux satyres musiciens. Il accueille une procession de six hommes barbus qui amènent un taureau et jouent divers rôles.

Fig. 20 et 21

Figurant les hommages apportés par les mortels à Apollon, une amphore tyrrhénienne de Caeré datant de 575-550 av. J.-C. (fig. 20) présente sur l'épaule une procession de sept hommes barbus vêtus de longs *himatia* et tenant une *rhyta*: ils s'avancent vers la droite et s'approchent d'un trépied devant lequel est placé un *auletes* regardant la procession. On a un effet visuel sériel à cause de la tenue similaire des participants à la procession qui défilent ainsi comme des égaux. Une image similaire (fig. 21) est livrée par les fragments d'une amphore tyrrhénienne des même provenance et datation: sur son épaule, six hommes barbus dont le premier porte un *rhyton* s'avancent en procession vers la droite, vers un tripode devant lequel est figuré un *auletes*[22]. Tandis que Dionysos jouit d'un très riche dossier «processionnel», d'autres dieux sont figurés moins fréquemment dans cette situation même si aucun n'est absent de cet inventaire: «the iconography of processions is remarkably unspecific and seems interchangeable between gods»[23]. Hermès «en personne» accueille deux hommes et une chèvre sur une amphore attique à f. n. (510-

---

[20] *LIMC su.* Déméter, no. 418.
[21] *LIMC su.* Dionysos, no. 828. Pour des scènes similaires, voir aussi *ibid.*, no. 827, *CVA* 3 pl. 6, 4. Toujours en relation avec Dionysos, voir *ThesCRA* I, 1, nos. 82-87.
[22] Respectivement, *CVA* 1 III Hd pl. 4, 2 (= Paris, Louvre E 842) et *CVA* 1 III Hd pl. 4, 1. 9 (= Paris, Louvre E 843). Ce schéma apparaît mieux développé dans la deuxième moitié du Ve s. av. J. -C., sur un cratère attique à f. r. (= *LIMC su.* Apollon, no. 303) où Apollon lui-même, assis sur un trône et accompagné par un homme barbu, regarde et reçoit la procession de sept jeunes hommes qui portent des couronnes de laurier, conduits par un *kanephoros* fastueusement vêtu. Ils apportent deux taureaux sacrificiels qui font partie du défilé.
[23] *ThesCRA* I, 1, p. 20.

500 av. J.-C.)[24] ou, remplacé par l'image d'un autel muni d'un κηρύκειον, il jouit des hommages qu'apporte une procession de trois femmes et une jeune fille qui portent toutes des bâtons[25]. Sur un fragment d'un relief thasien en marbre datant des environs de 490 av. J.-C., Aphrodite (ou Cybèle?) couronnée est assise sur un autel (tombeau?) tandis que deux célébrantes s'approchent sur la droite, l'une tenant une colombe, l'autre une fleur[26]. Sur un pinax en bois peint de Pitsá, datant de 540-520 av. J.-C. [27], œuvre d'un artiste corinthien, Pan et les Nymphes accueillent à l'autel consacré aux Nymphes (selon l'inscription) une procession formée par une femme, un garçon qui amène un mouton, deux musiciens et encore trois femmes, chacun des membres transportant un objet lié aux opérations sacrificielles. L'inventaire pourrait continuer, avec d'autres dieux ou héros récipiendaires des hommages des mortels placés en mouvement processionnel, datant des époques plus tardives, sans dépasser toutefois le seuil du IIe s. av. J.-C. Au répertoire archaïque appartiennent, en outre, des documents iconographiques, vases et reliefs votifs, qui figurent des processions des mortels alors que la divinité honorée n'est pas représentée[28]. Nous ne décrirons plus dans ce qui suit ces nombreuses représentations, datant particulièrement du dernier quart du VIe s. av. J.-C.[29], dans la mesure où elles sont organisées, sans exception et avec des variations mineures, d'après le même schéma spatial et iconographique. Les unités narratives sont en grande mesure stéréotypées. Voyons-en brièvement les traits caractéristiques:

i) un défilé de mortels, composite du point de vue du genre, de l'âge, du statut social et du rôle qu'ils jouent dans le cadre de la procession, s'avance vers le lieu consacré (suggéré en règle générale par l'autel, une ou deux colonnes, insignes du dieu tutélaire ou prêtre/ prêtresse chargés du service religieux) où ils sont accueillis par la divinité (figurée ou non) à laquelle ils adressent leurs hommages et apportent leurs dons;

ii) le déplacement s'effectue, en règle générale, vers la droite du cadre pictural à l'intérieur duquel la plupart des processions sont représentées en tant que mouvements rectilignes,

---

[24] *ThesCRA* I, 1, no. 92 (avec références bibliographiques).
[25] *LIMC su.* Hermès, no. 100: cratère attique à f. r. de Naples (470-460 av. J.-C.). Voir aussi *ibid.*, no. 101.
[26] *LIMC su.* Aphrodite, no. 809 (= Malibu, J. Paul Getty Museum, 55. AA. 13).
[27] *ThesCRA* I, 1, no. 97. (avec références bibliographiques).
[28] Voir en ce sens *ThesCRA* I, 1, nos. 117-129.
[29] Cf. l'observation de H. Laxander, *Individuum und Gemeinschaft im Fest: Untersuchungen zu attischen Darstellungen von Festgeschehen im 6. und frühen 5. Jh. V. Chr.*, Münster: Scriptorium, 2000, p. 222 sq. et figs. 1-2.

déployés sur une surface horizontale. Quand le cadre est circulaire, les participants à la procession convergent vers leur but d'un côté et de l'autre;

iii) les représentations jouent sur l'effet visuel sériel: les personnages sont présentés rangés en une seule colonne, l'un derrière l'autre. Même les musiciens sont inclus dans les défilés, bien que sur les documents les plus anciens ils soient placés du côté opposé, en attendant l'arrivée du cortège. Contrairement à l'impression d'espace homogène que donnaient les processions des Dôdékathéoi, l'espace sériel qu'on voit brossé dans les processions des mortels est plus composite, particulièrement dans les scènes peintes sur les vases[30]: des humains alternent avec des animaux voués aux sacrifices, des hommes alternent avec des femmes, des adultes avec des enfants; la plupart d'entre eux se déplacent le plus souvent à pied tandis que d'autres sont en char ou à cheval; les participants se distinguent les uns des autres par leurs vêtements processionnels ou par les objets qu'ils transportent; les intervalles qui séparent les membres ne sont pas toujours égaux; l'espace restant est rempli par les objets que les personnages apportent. L'effet sériel composite obtenu renvoie au fait que les mortels sont sujets au devenir. En effet, là comme dans les représentations des Douze en mouvement, l'ensemble a l'allure d'un puzzle où certains éléments stéréotypés sont agencés de manière hautement conventionnelle et formelle, voire mécanique, conformément aux exigences de tout scénario processionnel. Par exemple, le κανηφόρος ouvre toujours la marche processionnelle tandis que le κιστοφόρος la clôt[31]. Le schéma iconographique respecte peut-être les conventions rituelles qui réglaient les processions. Justement ce schématisme s'impose comme critère d'identification des scènes qui représentent des processions dans les répertoires iconographiques, vu qu'elles se confondent aisément avec plusieurs autres scènes, liées à des thèmes non processionnels.

iv) l'espace pictural est divisé en deux: d'un côté, le représentant divin «récipiendaire», de l'autre – les offrants recrutés parmi les humains. L'effet d'opposition spatiale est créé et entretenu par plusieurs moyens: l'être divin attend (debout ou assis), les mortels se dirigent vers lui; le premier est seul, rarement accompagné par des figures divines auxiliaires tandis que les mortels sont toujours en nombre pluriel (au moins deux), se déplacent en bloc compact et sont reliés par leur mouvement solidaire vers le même but; le premier se

---

[30] Les processions figurées sur les reliefs votifs en marbre s'avèrent plus uniformes que celles du répertoire céramique et l'effet sériel de l'espace s'y voit renforcé (cf. *ThesCRA* I, 1: 20).

[31] En plus, voir G. C. Nordquist, *art. cit.* (n. 10), p. 152-153 sur la place qu'occupent d'habitude les musiciens à l'intérieur de la procession.

distingue parfois par sa grande taille puisque la hiérarchie est traduite symboliquement par les proportions des figures; il est figé à sa place et oriente son regard, rarement la main, vers ceux qui convergent en file vers lui; le dieu attend silencieusement, les mortels s'avancent toujours au son de la musique entonnée par les musiciens qui font partie intégrante du défilé processionnel; le premier est placé à la droite de la scène, les autres se dirigent de gauche à droite; parfois, entre le dieu et les mortels s'interpose une distance plus grande que tous les intervalles qui séparent les membres de la procession; presque jamais n'est représenté un geste de contact entre le dieu et les offrants; tandis que le dieu n'est paré que de ses insignes divins, les mortels transportent des objets différents. En somme, les effets d'opposition mettent en œuvre les binômes un-multiple, statique-dynamique, regard-mouvement, droite-gauche.

v) la marche processionnelle renforce les liens qui unissent les membres-citoyens et les définissent en tant que collectivité, en plus d'assurer de bonnes relations avec les divinités.

Frises des Douze Dieux ou des πομπαί organisées par les mortels, toutes les deux s'inspirent du même schéma iconographique de représentations de groupes «joliment organisés» vus sous des aspects qui les articulent et les figent en tant qu'ensembles d'aspect fermé, plus ou moins mis en ordre. Fortement organisés, ces ensembles pourtant n'apparaissent pas monolithiques, mais plutôt diversifiés, composites, extrêmement mobiles, ouverts ou disponibles aux potentielles redéfinitions, recompositions et élargissements, l'un en vertu même des agencements particuliers du divin spécifiques au métabolisme de la communauté olympienne, l'autre en vertu des agencements particuliers propres aux communautés civiques. Tandis que, dans les représentations des Douze Dieux, le principe de la série sert à définir le groupe des dieux comme ensemble voué à l'autosuffisance et à l'invariance, dans le cas des représentations des πομπαί des mortels, il sert à définir, de façon métonymique, les communautés humaines comme fermées et structurées par des rituels. La structure de la marche processionnelle suit la réalité du culte. Elle imagine l'intervention des dieux auprès des mortels ou l'assistance divine, mais est destinée aussi à préparer les mécanismes rituels susceptibles à la fois d'étayer de telles manifestations épiphaniques et de dissoudre, pendant le temps de la fête, la tension entre le monde d'en haut et celui d'en bas[32]. Ce dernier aspect est mis en évidence par l'effet de parataxe que donne l'organisation des πομπαί, dont les éléments, divin d'un côté, mortels

[32] Graf 2004: 124.

de l’autre, sont juxtaposés sans être unis par un rapport de subordination ou de coordination.

Appendice II: Échos des images de l'arrivée ou du départ des dieux en char

L'image éclatante des attelages divins descendant du haut du Ciel ou arrivant d'ailleurs, à travers les airs, sur la terre, ne saurait rester sans reflets dans les scénarios rituels. À la lumière de l'analyse de la célèbre Déesse de la Nature de Knossos peinte sur les deux côtés d'une urne datant des environs de 850 av. J.-C.[1], Walter Burkert attribuait la représentation des roues dans le registre inférieur - en fait, l'expression abrégée d'un char divin – à la volonté des imagiers de suggérer le contexte lié à la scène, à savoir l'arrivée, puis le départ de la Potnia. Et les ailes dont est munie la déesse et les roues disposées sous ses pieds comme une sorte de socle montrent clairement sa nature divine et suggèrent des attributs génériques liés à la locomotion divine, particulièrement la vitesse. Que dire cependant de son moyen de locomotion: s'agit-il d'un vol grâce à des ailes ou d'une course en char ? La superposition de ces deux moyens de locomotion et, en même temps, des attributs divins, renvoie, d'après Burkert, à deux niveaux différents d'interprétation: tandis que les ailes concernent la nature de la Potnia, les roues renvoient au contexte rituel de l'*Anagôgie*, ensuite de la *Katagôgie* célébrées par les mortels au départ et à l'arrivée de la déesse de la végétation sur son char. Malheureusement, les sources littéraires archaïques ne fournissent pas beaucoup d'exemples de fêtes saisonnières célébrant l'arrivée/le départ des dieux et de leurs attelages dans les villes des mortels. Alcée mentionne l'arrivée triomphale d'Apollon à Delphes depuis les Hyperboréens[2]: le dieu y arrive en plein midi, sur son char traîné par des cygnes, un don de Zeus reçu à sa naissance. Outre les Delphiens, qui célèbrent son arrivée au son du péan qu'ils avaient composé pour appeler le dieu chez eux, toute la nature doit participer à la joie de cette Katagôgie: les rossignols, les hirondelles et les cigales consacrent leurs chansons au dieu tandis que la Castalie épanche ses flots d'argent et que le grand Céphise soulève, étincelant, ses vagues, à l'instar de l'Énipée d'Homère. Car, d'après le commentaire de Himerius, Alcée, comme Homère, représente l'eau frissonnant de la présence divine. Une image similaire d'Apollon orné d'une chevelure et de sa lyre d'or, conduit, dans son char, «par des cygnes vers l'Hélicon, pour y danser avec les Muses et les Grâces», apparaît dans un fragment de Sappho, d'après la

---

[1] Publiée précédemment par J. N. Coldstream, «A protogeometric Nature Goddess from Knossos», *BICS* 31 (1984), p. 93-104.
[2] Alc. fr. 307c. 1-5 Campbell, *apud.* Himer. *Or.* 48. 10-11.

paraphrase en prose conservée par Himerius[3]. Encore que le tableau de ce déplacement soit aussi solennel que celui décrit par Alcée, quoique moins développé, il ne renvoie pas exactement à un contexte rituel et semble être plutôt le fruit de l'imagination poétique qui retravaille une image canonique des voyages divins. Plus tard, une scholie à Callimaque mentionne «l'arrivée et le départ» d'Apollon à Delphes, sans fournir d'autres détails, tandis que Plutarque rapporte un mythe étiologique selon lequel Apollon est censé passer l'hiver chez les Hyperboréens et revenir à Delphes au début du printemps, étant ainsi entraîné dans un cycle de la végétation qu'il partage avec Dionysos (tenu de passer les mois d'hiver à Delphes, jusqu'à l'arrivée d'Apollon)[4]. D'autres sources, tardives, mentionnent des cérémonies rituelles célébrant le retour des autres dieux, surtout Coré et Déméter[5], Héra[6], Aphrodite[7], Dionysos (voir ci-dessous). Les *Katagôgies* prennent le pas sur les *Anagôgies* et le char sur lequel arrive le dieu attendu est présent presque dans tous les cas. D'après Viktor Sümeghy[8], dans une analyse ayant comme point de départ un vase muni de roues trouvé en Hongrie et comparé avec l'élément du char qu'on trouve dans le contexte spécifiquement hellénique de la fête des Daidala, il faut donner au char une signification cultuelle en rapport avec les rites de la végétation. Cette interprétation me semble toutefois trop particulière, presque «manhardtienne», puisqu'elle est toujours présente dans le contexte rituel saisonnier des fêtes des *Katagôgies* alors que l'image des attelages divins est

---

[3] Sappho, fr. 208 Campbell, *apud* Himer. *Or.* 46. 6: «Maintenant je dois te comparer au Musagète lui-même, tel que le dépeignent Sappho et Pindare dans leurs poèmes, orné d'une chevelure et d'une lyre d'or, et qu'ils l'envoient, voituré par des cygnes vers l'Hélicon, pour y danser avec les Muses et les Grâces».

[4] Schol. Call. *HApoll.* 1; Plut., *Que signifie le mot «ei» gravé sur la porte du temple de Delphes*, 389c (trad. par l'Abbé Ricard, dans Plut., *Œuvres morales*, t. II, Paris: Lefèvre, 1844) et *QG* 292ef.

[5] Diod. Sic. V 4. 6 (les *Katagôgies* siciliotes en l'honneur de l'arrivée de Coré, au début de l'été et, l'automne, celle célébrant le retour de Déméter). Burkert 1988: 84 pense que cette dernière fête n'est qu'une variante locale des *Thesmophories* panhelléniques. À l'égard de Déméter, mentionnons en outre la fête de son arrivée, sur son char, à Alexandrie (cf. Call. *HDém.*1 et s. et sources numismatiques, cf. Burkert 1988: 85, n. 31). Κόρης καταγωγή peut être lié au cycle annuel que la déesse accomplit à l'arrivée du printemps, selon *HhDém.* 402 et s. Chez Théopompe, Coré se voit même assimilée au printemps (*FGrH* 115 F 335 = Plut. *De Is et Os.* 378e). Une fête similaire, *Korágia*, est attestée à Mantinée en l'honneur de la même Coré, alors sa statue de culte était transportée, aller-retour, de son temple à la résidence de son prêtre/ prêtresse. Le transport donnait lieu à une marche processionnelle (cf. *IG* V 2, 265). De la même manière, la statue de Coré faisait l'objet d'un transport rituel processionnel en Laconie, depuis Hélos, sur le bord de la mer, ensuite vers le temple de Déméter sur le Taygète (cf. Paus. III 20. 7). De plus, Praxitèle dédie à Coré une statuette en bronze mentionnée par Pline dans la phrase obscure *[fecit] Proserpinae raptum item catagusam* (cf. *HN* 34. 69), où *catagusa* désignait un groupe où Déméter ramenait, ou plutôt rapportait des enfers sa fille Coré.

[6] Call. fr. 100 (*Katagôgies* samiennes en l'honneur d'Héra).

[7] Ath. 394f; Élien, *NA* IV 2, *HV* I 15. Il s'agit de la fête des habitants d'Eryx, en Sicile, en l'honneur des *Anagôgies* d'Aphrodite qui part, accompagnée de ses colombes, vers l'Afrique. Neuf jours plus tard, à l'arrivée d'une colombe éclatante de beauté et de vigueur venant du Sud, rentrant chez eux au-dessus de la mer, les Eryxiotes fêtent les *Katagôgies*.

[8] V. Sümeghy, «Die Wagengefässe und das Daidala-Fest», *Atti del settimo Congresso internazionale di Archeologia classica, Roma-Napoli 6-13 sett. 1958*, Roma: L'Erma, 1961, p. 123-133.

inséparable de tout voyage préliminaire surtout des apparitions épiphaniques, dont les protagonistes sont les dieux.

Walter Burkert assimile au même scénario rituel des *Katagôgies* les fêtes des Daidala, ce «puzzling festival » d'après l'expression d'Angelos Chaniotis[9], qui comporte le transport en char des quarante ξόανα dont le nombre correspond à celui des communautés béotiennes qui y prenaient part. D'après le mythe étiologique que rapporte Pausanias (IX 3. 1), Cithéron conseilla à Zeus «de faire une statue de bois, de l'habiller en femme, de la mettre dans un chariot attelé d'une paire de bœufs que l'on traînait par la ville, et de répandre dans le public que c'était Platée, la fille d'Asopus, qu'il allait épouser». Le schéma rituel de la cérémonie préliminaire aux Petites Daidala correspond exactement au mythe: «Ces peuples, ainsi assemblés, portent une statue de femme sur les rives de l'Asope; ils la mettent en chariot, et une jeune mariée se place à côté d'elle; puis ils tirent au sort entre eux pour voir qui aura le pas et réglera la marche. Après ces préliminaires, ils conduisent le chariot depuis l'Asope jusqu'au haut du mont Cithéron, du côté de Thèbes» (Paus. IX 3. 7)[10]. Dans la fête argienne de Daidala, la prêtresse d'Héra était amenée en char au Héraion: elle figurait à titre de νυμφεύτρια dans les noces de la déesse au lieu de la représenter[11]. Dans le scénario d'une cérémonie nuptiale, l'emploi du char remplit autant une fonction rituelle, inséparable d'un tel contexte, qu'une fonction esthétique et une d'ordre pratique. Ainsi, par l'image solennelle qu'il génère, le char s'imposait comme un accessoire obligé. En même temps, il était indispensable pour le transport des «dieux», qu'ils soient remplacés par leurs statues de culte ou par d'autres substituts, sur une distance que l'on ne peut pas ignorer.

Une variante du scénario rituel canonique correspondant aux arrivées des dieux est fournie par les Katagôgies, fêtes triomphales célébrant le retour printanier de Dionysos[12], à

---

[9] Chaniotis 2002: 23.

[10] Les deux versions du mythe étiologique proposées dans un fragment du traité de Plutarque consacré à ce festival, *Peri ton en Plataíais Daidolon* (= *FGrH* 388 F 1), ne mentionnent pas de manière explicite le transport en char des ξόανα de la déesse.

[11] Paus. II 17. 3. Voir Chaniotis 2002: 29.

[12] Eur. *Bacch.* 85-86 emploie le verbe κατάγουσαι pour désigner l'action de ramener Dionysos Bromios «des montagnes de Phrygie, sur les places de l'Hellade». E. R. Dodds, *Euripides. Bacchae*, Oxford: Clarendon Press, 1960, p. 74-75, proposait de voir dans ce passage une allusion aux Katagôgies. Diodore de Sicile (V 4) utilisait καταγωγὴν pour désigner les Katagôgies siciliotes célébrées en l'honneur de Coré. Chez Hérodote (V 31), καταγεῖν désigne le retour d'exilés au pays. D'après Pollux, *Onomastikon* I 102 (éd. E. Bekker, Berlin, 1846, p. 24), κατάγω signifierait «amener de la haute mer», ce qui implique l'accostage et le transport du dieu en bateau; mais on ne peut pas distinguer ce qui provient, dans cette définition, d'une

cela près que, dans son cas et compte tenu de ses liens étroits avec l'élément marin[13], le dieu doit réapparaître par voie d'eau, en navire. On a voulu rapprocher certains vases peints attiques datant du troisième quart du VIe s. av. J.- C. et figurant Dionysos en mer de l'épisode racontant son enlèvement par les pirates que raconte l'*Hymne homérique à Dionysos*[14] et des rituels qui célèbrent l'arrivée de Dionysos et qui escortent le dieu en procession triomphale jusqu'au centre de la ville. À partir de ces données littéraires et iconographiques, A. Frickenhaus estimait que les Katagôgies en l'honneur de Dionysos, inspirées des Grandes Dionysies, durent être pratiquées à Athènes au moins à partir de la deuxième moitié du VIe s. av. J.-C.[15]. Pourtant, dans les indications attestant ces fêtes, liées généralement à des lois sacrées datées d'une période comprise entre le IIIe et le IIe s. av. J.-C. surtout dans la région anatolienne, seul, le rituel smyrniote décrit par Aelius Aristide mentionne une trière sacrée «tirée en cercle à travers l'agora»[16], ce qui implique des rites circumambulatoires effectués peut-être dans un char transportant la statue du dieu, en fait

---

source ancienne précise et ce qu'elle doit au raisonnement propre de Pollux. L'*Anth. Vat.* II, p. 600 met en évidence le sens d'attirer, de séduire qu'implique καταγωγός dans un contexte relatif à des pratiques magiques visant à «capter la lune». Le terme ἀγωγή renvoie à son tour au sens de «transport, conduite, action d'amener», étant employé dans la littérature magique pour décrire des rituels destinés à charmer, d'où le sens d'amener la divinité suite à une contrainte. Tassignon 2003: 84 fait le point sur le sens de Καταγώγια où l'on trouverait «le concept d'un retour par voie marine de quelqu'un d'hostile, qu'il faut attirer par des rituels plongeant leurs racines dans ce que les Grecs assimilaient à des pratiques magiques».

[13] Tassignon 2003: 87-88 donne quelques exemples intéressants à cet égard, notamment ceux qui concernent les disparitions de Dionysos par voie marine. Par la suite, il paraît logique qu'il réapparaisse par le même intermédiaire.

[14] B. Bravo avance l'hypothèse qu'un fragment d'Anacréon (fr. 346 (4) Campbell) représente une invocation adressée à Dionysos pour qu'il vienne sur la mer et prenne part aux Anthestéries athéniennes (voir B. Bravo, *Pannychis e simposio. Feste private notturne di donne e uomini nei testi letterari e nel culto*, Pise, 1997 (= Filologia e Critica, 79), cf. Hedreen 2004: 46).

[15] A. Frickenhaus, «Der Schiffskarren des Dionysos in Athen», *JdI* 27 (1912), p. 61-79. Cette hypothèse a été reprise par S. Peirce, *The Representation of Animal Sacrifice in Attic Vase-Paintings, 580-380 BC* (diss. Bryn Mawr College; Ann Arbor: University Microfilms International, no. 8519072), p. 166-168. Elle est aussi partagée par Burkert 1983: 201 et *id.* 2005: 232-234; N. Robertson, «The Origin of the Panathenaea», *RhM* 128 (1985), p. 231-295 (ici, p. 292-3); *Contra*: M. P. Nilsson, «Die Prozessionstypen im griechischen Kult», *JdI* 31 (1916), p. 309-339 (ici, p. 326, 332-335); *id. su.* Katagogia, *RE*, X, 2, Stuttgart, 1919, c. 2459; L. Deubner, «Dionysos und die Anthesterien», *JdI* 42 (1927), p. 172-192; *id*, *Attische Feste*, 1932, p. 102; É. Des Places, *La religion grecque. Dieux, cultes, rites et sentiment religieux dans la Grèce antique*, Paris, 1969, p. 89 qui avancent l'hypothèse que les processions en char naval de Dionysos faisaient partie du festival athénien des *Anthestéries*, festival remontant à une très haute antiquité, ainsi qu'en témoigne Thucydide qui, se référant aux «vieilles Dionyisies» célébrées le douzième jour du mois d'Anthestériôn, rapporte qu'elles ont été apportées en Ionie par les colons athéniens. On verra aussi E. de Miro, «Lastra di piombo con scena dionisiaca dal territorio di Piazza Armerina», *Aparchai. Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di P. E. Arias*, Pise, 1982, p. 179-183; M. Guarducci, «Dionisio sul carro navale», *Quaderni ticinesi* 12 (1983), p. 107-118; M. Gras, *Trafics tyrrhéniens archaïques* (= BEFAR, 258), Rome, 1985, p. 649 et n. 154; Daraki 1985: 32-34.

[16] Ael. Arist. *Or.* 17. 6 (Keil): ...Διονυσίοις τριήρης ἱερὰ τῷ Διονύσῳ φέρεται κύκλῳ δι᾽ἀγορᾶς. Selon Burkert 2005: 266, n. 306, il s'agit d'un *aition* typique.

un substitut du dieu dont il matérialise la présence. À l'égard du même rituel, Philostrate parle d'une trirème «hissée dans les airs et escortée jusque dans l'agora»[17]. D'après certains commentateurs[18], ces fêtes seraient une variante locale des *Anthestéries* athéniennes et, en corollaire, l'allusion à la navigation sacrée est interprétée comme une étape préliminaire destinée à accueillir le dieu, se déroulant selon un schéma rituel similaire à la procession en char naval qui, à Athènes, devait conduire Dionysos vers la βασίλιννα où allait avoir lieu le mariage sacré avec la reine. Cependant, dans son ouvrage dédié à une analyse détaillée des *Anthestéries* athéniennes et de l'iconographie subséquente, Richard Hamilton démontre l'inexistence d'un tel scénario rituel pendant les *Katagôgies* d'Athènes[19]. Outre Smyrne, d'autres villes d'Asie Mineure ont offert des témoignages attestant la pratique de Katagôgies, mais sans qu'apparaissent des renseignements précis sur le rituel de débarquement du dieu, ni sur la procession ramenant Dionysos en char naval. Aux Katagôgia milésiennes, «les prêtres et les prêtresses de Dionysos Βάκχιος conduiront Dionysos avec le prêtre et la prêtresse dès avant le jour jusqu'au coucher du soleil»[20]. Le passage laisse supposer que le transport prolongé de la statue avait lieu en char. À Priène, l'acheteur du sacerdoce à vie de Dionysos Φλέος était censé exercer aussi le sacerdoce de Dionysos Καταγώγιος et sacrifier au théâtre de Dionysos Μελπόμενος «… et à la fête des *Katagôgies*, il sera à la tête de ceux qui introduisent Dionysos», en portant la robe qu'il voudra et une couronne d'or[21]. À Sicyone, la procession des deux statues de Dionysos devait se dérouler en secret, également en char, peut-être: on n'avait pas le droit de voir ces statues que l'on déposait nuitamment dans le κοσμητήριον, au son des hymnes et à la lueur des torches[22]. À Méthymna, la statue du dieu faisait l'objet, une fois l'an, d'une περιφορά[23], ce qui implique des rites circumambulatoires, sur l'agora peut-être. Que la procession en bateau fût déjà connue en Asie mineure au VIe s. av. J.-C., c'est ce qu'indiquent les fragments d'une amphore à col de fabrication clazoménienne trouvée à

---

[17] Philostr. *Vita Soph.* I 25. 1, II 42. 24-27 (Teubner) (cf. Hamilton 1992: 58: «For in the month Anthesterion a trireme raised into the air is escorted into the agora which the priest of Dionysus steers like a helmsman with its lines loose from the sea»).
[18] Voir ci-dessus, n. 15.
[19] Hamilton 1992: 58.
[20] *LSAM* 48. 21 (inscription datée de 276-275 av. J.-C.).
[21] *LSAM* 37= *SIG* 1003 = *I. Priène* 174 (datée du IIe s. av. J.-C.).
[22] Paus. II 7. 5- 6. Les rituels préliminaires des *Katagôgies* célébrées à Lerne sont aussi nocturnes et secrets (cf. Paus. II 37. 6 et 8).
[23] *IG* XII 2. 503; *IG* XII 2. 499.

Naukratis et datant de 540-530 av. J.-C.[24]. Ce n'est qu'une allusion à une marche processionnelle, aucune donnée n'éclaircit le contexte et les moyens employés.

Le dossier iconographique associé à la figure de Dionysos procure quelques représentations qui pourraient renvoyer aux Katagôgies[25] et fournissent quelques détails intéressants sur les façons dont les dieux se déplacent dans les pratiques cultuelles.

Fig. 22 et 23

Sans que le contexte soit toujours clair dans les documents dont on dispose, le schéma iconique est assez simple: le dieu est figuré sur un navire monté sur roues, généralement pourvu à l'éperon d'une tête de veau (ou d'un sanglier, sur le vase de Karnak) et avec une draperie décorative à la poupe, ayant nettement une signification rituelle, comme ailleurs dans d'autres représentations iconographiques, particulièrement sur celles qui représentent des épiphanies divines. Les roues sont de type ancien, suggérant peut-être que le véhicule remontait aussi à la haute antiquité, le rituel aussi[26]. Le bateau est tiré et poussé par des Satyres et des hommes qui forment un cortège processionnel composite. L'ajout des roues à une embarcation étonne comme la superposition des ailes et des roues sur le vase protogéométrique de Knossos analysé par Burkert. Dans nos exemples, si le bateau est considéré comme insigne caractéristique de Dionysos et de ses rapports avec l'élément marin, les roues sont les moyens iconographiques utilisés pour suggérer, au niveau réaliste, la procession rituelle célébrant le retour du dieu parmi les hommes qui le conduit sur la terre, jusqu'au centre de la ville, ainsi que le suggérait le schéma rituel smyrniote[27]. Les deux éléments sont

---

[24] Oxford, inv. 1924, 264, publiée par J. Boardman, «A Greek Vase from Egypt», *JHS* 78 (1958), p. 2-12 (cf. Hedreen 2004: 46, n. 39). Pour le motif des hommes portant un bateau sur des représentations égyptiennes, voir Burkert 2005: 266, n. 307.

[25] *LIMC su.* Dionysos, no. 827- fragments d'un skyphos de l'Acropole d'Athènes, attribué au Peintre de Thésée; *LIMC su.* Dionysos, no. 828 – skyphos attique à f. n. provenant de Sicile, attribué au Peintre de Thésée, daté des environs de 500 av. J.-C., conservé à Londres, British Museum, B79 (**fig. 22** = Beazley Arch., no. 4319); skyphos attique conservé à l'Université de Tübingen (inv. 1497), attribué au même peintre; *LIMC su.* Dionysos, no. 829 - skyphos conservé à Bologne (Museo Civico 130), daté des environs de 500 (**fig. 23** = Beazley Arch., no. 4321); amphore attique de Tarquinia (MN 678) qui comporte sur chacune de ses faces une représentation de galère (d'un côté une monère, de l'autre une dière) sur laquelle trône Dionysos; plaque siciliote provenant de Montagna di Marzo (publiée par R. J. A. Wilson, «Archaeology in Sicily 1982-1987», *Archaeological Reports for 1986-1987*, 33 (1987), p. 105-150, particulièrement p. 135, fig. 36). Pour la bibliographie complète des interprétations du contenu de l'épisode que figurent ces scènes peintes, voir Tassignon 2003: 85.

[26] Voir Burkert 1983: 201.

[27] Le sens de «tirer» l'embarcation sur la rive ressort nettement d'un détail que fournit la représentation figurée sur la plaque de Montagna di Marzo où le char naval est relié à son cortège, à la proue et à la poupe,

fonctionnels, chacun à sa manière: le navire a une valeur symbolique liée à la représentation de la figure divine, valeur ajoutée à sa signification katagôgique, les roues ont une valeur technique liée à la cérémonie. Car, outre la valeur symbolique accordée aux circuits des statues de culte des dieux en char à travers la ville, il ne faut pas oublier les aspects techniques et pratiques qu'impliquaient de tels transports, qui exigeaient néanmoins un véhicule ajusté à la taille de la charge: comment amener un bateau sur l'agora, si ce n'est en le montant sur des roues ? Des exemples très instructifs à ce sujet sont fournis par certains exemples de bains rituels pendant lesquels les statues de culte étaient lavées ou immergées dans la mer ou dans une rivière[28]. Malgré le caractère tardif des témoignages relatifs à κόσμησις ἀγαλμάτων, il semble vraisemblable que cette opération remontait à une tradition ancienne[29], qui était d'ailleurs habituelle dans le culte quotidien en l'Égypte. À part les statues d'Hermès, dont les lavages ont été comparés aux bains funéraires à cause des rapprochements entre son culte et les cultes funéraires, le rite concernait à peu près exclusivement des divinités féminines (Aphrodite, Héra, Artémis, Athéna) dans les mythes liés au thème du bain. À part les lavages qui s'exerçaient sur place, à l'intérieur des lieux de culte, par le personnel du sanctuaire spécialisé et à l'abri du regard du public, bon nombre de bains rituels s'effectuaient en dehors du sanctuaire, dans la mer, dans une rivière ou dans une fontaine vers laquelles les statues de culte étaient apportées en char, suivies par des cortèges processionnels. Dans l'*Iphigénie en Tauride* (v. 1039-1041, 1199), Euripide mentionne un bain de purification dans les flots de la mer administré à la statue d'Artémis qui avait été souillée par la vue d'un parricide. Iphigénie elle-même se charge de transporter la statue dans ses bras, car il n'était permis qu'à elle d'y toucher. Un mythe étiologique relatif au culte d'Artémis Daitis à Éphèse nous donne des renseignements plus précis sur la procession vers la mer et le bain de la statue suivi de jeux et d'un repas sacré[30]. Pausanias (II 38. 2-3) rapporte une légende selon laquelle chaque année Héra recouvrait sa virginité après un bain dans la fontaine Canathos, à Nauplie; il mentionne aussi le

---

par un cordage. Tassignon 2003: 86 est aussi d'avis que la corde à l'avant du char naval servait à le hisser sur le rivage, mais suggère, concernant le cordage à l'arrière, qu'il s'agirait d'un geste symbolique visant à retenir le dieu réticent en cas de désertion subite.

[28] Comme explique Lilly Kahil, «l'entretien des statues et leur lavage ne correspondent pas seulement au souci de protéger une œuvre d'art: ils s'expliquent par la vie continue des statues» (Kahil 1994: 217).

[29] Voir, par exemple, les inventaires déliens dans *IG* XI²144, 1, 36 et *IG* XI² 161, A92 qui offrent des descriptions très précises du rite.

[30] Ch. Picard, *Éphèse et Claros. Recherches sur les sanctuaires et les cultes de l'Ionie du Nord* (= BÉFAR, 123), Paris: de Boccard, 1922, p. 316-317 (cf. Kahil 1994: 221).

«mystère» célébré en l'honneur de la déesse qui, censé actualiser la croyance, devait comporter le transport de la statue d'Héra à la source et l'administration du bain. L'étape préliminaire des Daidala comportait aussi le bain des ξόανα dans le fleuve Asopos ou dans le Triton, avant de les conduire sur le Cithéron[31]. Pour Athéna, Xénophone nous offre dans ses *Helléniques* (I 14. 12) un témoignage très précieux concernant la fête athénienne de *Kallynteria-Plynteria* au cœur de laquelle s'inscrivait le bain rituel du ξόανον ancien de la déesse qu'on honorait à l'Érechtéion. Il était apporté solennellement, en char, au Phalère, baigné dans la mer, puis, une fois vêtu et orné à nouveau, ramené à Athènes. On retrouve un écho de ce tableau au début de l'hymne de Callimaque, *Pour le bain d'Athéna* (v. 1-12), décrivant en détail un rite célébré à Argos, sur les bords de l'Inachos, où «Athéna ne baigna pas ses bras robustes avant d'avoir essuyé les flancs poudreux de ses chevaux» (!), ainsi que jadis, le jour où elle revenait du combat avec les injustes Fils de la Terre, «d'abord, dételant ses chevaux, elle lava leur sueur avec l'eau de l'Océan, elle épongea l'écume figée à leurs bouches rongeuses de freins».

L'apothéose d'Héraclès. On trouve un reflet de la haute valeur symbolique des attelages divins dans certaines scènes figurant la montée des héros vers le ciel. Prenons comme exemple le répertoire iconographique associé à la montée en char d'Héraclès vers l'Olympe en compagnie d'Athéna, le plus populaire parmi les répertoires des épiphanies divines en char peintes sur les vases. Paradoxalement, autant les sources littéraires restent muettes sur ce sujet[32] ou celui de l'apothéose d'Héraclès, autant le dossier concernant le voyage du héros après que son destin terrestre s'épuise est riche, en particulier dans les répertoires de la céramique attique à f. n. du VIe s. av. J.-C.[33]. Dans l'état actuel de la documentation, la première représentation du sujet, avec Hébé, cette fois, aux côtés d'Héraclès, apparaît à

---

[31] Asopos, cf. Paus. IX 3. 1. Cf. Plut. *FGrH* 388 F 1: «les Nymphes du Triton donne [au ξόανον] le bain prénuptial».

[32] On a du mal à comprendre le chemin que suit Héraclès après sa mort à la lecture des brèves allusions qu'y font les sources archaïques: *Il.* XVIII 117-119; *Od.* XI 601-604; Hés. *Th.* 950-955 et fr. 22. 23-33 (Most). Quelques sources tardives essayent de rationaliser ce parcours: Diodore IV 38. 4-5 laisse entendre qu'un éclair frappa le bûcher d'Héraclès après que Philoctète l'eut allumé, ce qui détruisit tous ses restes et fit supposer à Iolaos et aux autres assistants que le héros avait gagné l'Olympe; Apollodore, *Bibl.* II 7. 7, rapporte qu'un nuage se plaça sous Héraclès et l'emporta au ciel dans un coup de tonnerre.

[33] Hors de l'Attique, Pausanias III 18. 11 rapporte que le trajet d'Héraclès vers l'Olympe était figuré sur le trône d'Amyclés. En outre, sont attestés un bol laconien (NY 50. 11. 7) et une hydrie ionienne («l'hydrie Ricci», VG, non cataloguée), cf. Gantz 2004: 815.

Samos sur un cratère orientalisant[34]: les deux divinités (identifiées selon les noms inscrits) sont montées sur un char, entourées par d'autres dieux. La même scène apparaît par la suite à Corinthe vers 600 av. J.-C. sur un aryballe du Corinthien moyen trouvé à Vulci[35]: Héraclès et Hébé se déplacent en char, escortés par Apollon et les Muses, vers l'Olympe où les attendent assis Zeus et Héra. L'attitude d'Hébé qui soulève son voile suggère plus nettement un contexte nuptial. La série de la céramique attique à f. n. consacrée au sujet, beaucoup mieux représentée, reprend exactement le même schéma iconographique, mais le héros est accompagné désormais par Athéna (ou Hermès). Sur vingt-cinq exemples, Héraclès est escorté et conduit jusqu'à Zeus sur l'Olympe tandis que, sur plus d'une centaine, il est représenté sur un char mené par un dieu –aurige, surtout par Athéna, car, bien évidemment, nous sommes à Athènes. Le plus souvent, Athéna tient les rênes et le héros monte sur le char ou marche à ses côtés; plus rarement, c'est Héraclès qui prend la place de l'aurige[36]. Les figures divines qui accompagnent en marche processionnelle le couple central varient d'une représentation à l'autre. La scène se situe d'habitude devant les portes du palais des dieux - ce qui permet d'identifier la scène - , mais dans la version du Peintre Épictète et sur le seul vase à f. r. contemporain qui reprend le motif[37], nous assistons aux préparatifs du départ. Héraclès conduit un cheval et Athéna monte sur le char. Deux personnages vêtus du pagne caractéristique des artisans et ouvriers, aident à atteler les chevaux. Le char d'Héraclès, sans Athéna, est représenté sur trois autres vases à f. r. du VIe s.[38] dans la mesure où la majorité des peintres de la figure rouge ont choisi une narration différente, représentant Héraclès et Athéna faisant une libation en présence d'autres divinités[39]. En somme et en dépit des variations sur le même thème, l'élément central reste

---

[34] Samos, non catalogué, dépôt de fouilles (cf. Gantz 2004: 812).
[35] Villa Giulia, non catalogué, cf. Gantz 2004: 812 et n. 121 pour les références.
[36] Sur le motif, voir P. Mingazzini, «Le rappresentazioni vascolari del mito dell'apoteosi di Herakles», *MAL* 6 (1925), p. 413-490; Boardman 1972 et «Herakles' Death and Apotheosis», commentaire dans *LIMC*, vol. V, p. 121-128; Carpenter 1986: 107-110; A. Verbanck-Piérard, «Images et croyances en Grèce ancienne. Représentations de l'apothéose d'Héraclès au VIe s.», dans Cl. Bérard, Chr. Bron, A. Pomari (éds.), *Images et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse. Actes du colloque international, Lausanne 8-11 février 1984* (= Cahiers d'Archéologie Romande, 36), Lausanne: Institut d'archéologie et d'histoire ancienne, Université de Lausanne, 1987, p. 187-199; H. Alan Shapiro, *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Mainz: Philipp von Zabern, 1989, p. 54-55 et 158-163; G. Ferrari, «Heracles, Pisistratus and the Panathenaea», *Mètis* 9-10 (1994-1995), p. 219-226; S. Angiolillo, *Arte e cultura nell'Atene di Pisistrato e dei Pisistratidi*, Bari: Edipuglia (Biblioteca archeologica, 4), 1997, p. 134-136.
[37] Une coupe de Los Angeles 50. 8. 15 = *ARV2* 125.11; *Add2* 176, *CVA*1, pl. 37-38.
[38] L'amphore bilingue de Munich 2302 de Psiax (*ARV2* 6.1, *Para* 128, *Add2* 150, *CVA* pl. 153-154), la coupe de Berlin 2263 d'Oltos (*ARV2* 64. 103) et l'amphore de Vatican, Astarita 765 du Groupe de Pionniers (*ARV2* 1621.7bis).
[39] Cf. N. Kunisch, «Herakleseinzug und Götterspende», *AK* 36 (1993), p. 11-23, pl. 2.

le char qui ramène le héros et la déesse sur l'Olympe. Si l'on tient compte du manque d'intérêt porté à l'époque archaïque à la scène de l'apothéose d'Héraclès, pourtant plus attirante de par son sujet, on pourrait présumer que le grand succès dont a joui l'ascension du héros vers le ciel est dû à la figure d'Héraclès, mais est lié davantage à la fréquence et au caractère conventionnel des représentations des attelages conduits par des dieux, car, en fait, il faut considérer avant tout qu'il s'agit du voyage d'un dieu identique aux voyages divins transéthériens en char décrits par Homère. Nous venons de voir dans quelle mesure cette scène s'était imposée à titre de figure «canonique» du divin tant dans les sources littéraires que dans les répertoires iconographiques. La fréquence de ce schéma iconographique, notamment de celui qui avait comme protagonistes des figures astrales, dans les ateliers des peintres archaïques, et l'abondance des sources littéraires pour de telles scènes ne sont plus à démontrer. Évidentes aussi sont les raisons qui soutenaient une veine si puissante, grâce à l'effet esthétique saisissant que procurent les déplacements des dieux en char et au caractère conventionnel et mimétique du sujet.

Le retour d'Héphaïstos dans l'Olympe. Alors que les imagiers ont dû représenter l'ascension d'Héraclès vers l'Olympe, ils n'ont pas hésité à choisir le char comme véhicule. Paradoxalement, lors du retour du dieu Héphaïstos parmi les siens, ils ont recouru à un tout autre moyen que le char. Le répertoire archaïque des peintures des vases figurant cette scène, daté dans sa plus grande partie des VIe-Ve s. av. J.-C.[40], comme celle de l'apothéose d'Héraclès, est aussi impressionnant par le nombre de documents qu'il fournit. Des 300 représentations liées à la figure d'Héphaïstos à l'époque mentionnée, deux tiers concernent son retour dans l'Olympe[41]. Le schéma compositionnel suit une ligne horizontale: un cortège clairement dionysiaque à cause de la présence des Satyres et des Ménades, avec Dionysos lui-même à sa tête, ramène Héphaïstos vers l'Olympe où, parfois, ils sont accueillis par diverses figures divines, notamment Héra, assise sur son trône. En règle générale, Héphaïstos se déplace de deux manières: sur un âne ithyphallique ou à pied[42].

---

[40] On ne connaît qu'une demi-douzaine de représentations du Retour d'Héphaïstos antérieures au VIe s. av. J.-C., mais elles ont un caractère hétéroclite à cause de la diversité des interprétations de cette scène qui n'a pas cessé d'intéresser jusqu'à la fin du Ve s. av. J.-C.

[41] F. Brommer, *Hephaistos. Der Schmiedegott in der antiken Kunst*, Mayence: Philipp von Zabern, 1978, p. 10.

[42] Sur l'âne: *LIMC su.* Héphaïstos, nos. 103ab, 106, 108, 109, 114-121. À pied: 104, 105, 107, 122, 123.

Une seule fois, il a des ailes attachées à ses chaussures[43]. La présence de l'âne frappe à son tour, compte tenu de son rang inférieur parmi les animaux qui traînent les chars[44]. Plus étonnante encore est la position d'Héphaïstos sur la bête puisqu'il monte parfois en amazone, à la manière des femmes. L'absence de char est remarquable dans la représentation d'un itinéraire censé traverser l'éther, et cela d'autant plus que sur deux autres vases, sans contexte précis, Héphaïstos est figuré assis soit dans son char ailé, soit sur un oiseau à roues[45]. Le fait que, dans ces deux derniers exemples, on ne voit pas Héphaïstos debout sur son char, dans l'attitude conventionnelle des dieux-auriges, s'explique soit par l'infirmité qui afflige ses pieds, soit par l'intention du peintre de représenter le dieu technicien en tant qu'inventeur du véhicule, mais, en l'absence de contexte, il est difficile de se prononcer. Pour revenir à la scène du Retour, comment expliquer l'absence du char? Assistons-nous à un progressif déclin de ce motif autant sur le plan littéraire que sur le plan iconographique? Dans ce cas, comment se justifie le recours constant au véhicule dans le répertoire de la scène héracléenne, contemporain de celui de la scène du Retour d'Héphaïstos? Les commentateurs ont tenté d'expliquer ce paradoxe par le soi-disant rang «mineur» du dieu, attesté par le nombre réduit de ses représentations dans l'art grec, sa position périphérique parmi les Douze[46], par le fait qu'en règle générale, il est démuni de tout objet ou insigne caractéristique. Cette explication nous semble trop simpliste. On pourrait accepter tout au plus, compte tenu de l'absence de tout insigne spécifique au dieu, son caractère foncièrement «hétéroclite», mais cela peut-il expliquer qu'Héphaïstos n'ait pas droit au char alors que d'autres figures divines aussi hétéroclites, voire aussi «mineures», y ont droit?

L'absence de char ne peut pas non plus être mise sur le compte du peu d'importance accordée à la scène du Retour dans l'imaginaire grec archaïque puisqu'il en existe un nombre important de représentations iconographiques, surtout en Attique, malgré la quasi-absence de ce thème dans la littérature archaïque et indépendamment des fragments relatifs

---

[43] Cf. *LIMC su.*, no. 107.

[44] Au sujet des allusions constamment négatives aux ânes dans la littérature grecque, voir Griffith 2006: 226-228. Le choix de l'âne, dans la scène du Retour, correspond aux connotations assignées à la scène dans son ensemble. Le choix d'un cheval n'aurait pas été adéquat, vu que les chevaux – à la différence des ânes et des mules – ne sont jamais présents, ni dans la littérature grecque ni dans l'art, dans des scènes au contenu érotique, si forts étaient les préjugés éthiques et esthétiques en faveur du cheval et de son statut quasi-héroïque. Voir, pour les différences «culturelles» entre chevaux et ânes dans la mentalité grecque ancienne, Griffith 2006: 228-229, 318-320, 329-355.

[45] Cf. *LIMC su.*, nos. 43 et 44.

[46] Voir, par exemple, sa position en queue du cortège processionnel des dieux qui participent aux noces de Thétis et Pélée (cf. *LIMC su*. Héphaïstos, nos. 185, 186).

au mythe du Retour à peine attestés: la première mention de l'épisode apparaît, semble-t-il, chez Alcée, dans quelques lignes qui probablement faisaient partie d'un hymne à Héphaïstos ou à Dionysos[47], pour être repris dans une comédie d'Épicharme intitulée *Héphaïstos* ou les *Kômastai* (les «Bambocheurs»), et probablement aussi dans l'*Héphaïstos* satyrique d'Achaios, mais nous n'avons là que les titres des œuvres, sans plus de détails[48]. La seule version complète du mythe est attribuée à Libanios. Voyons, en bref, ses données: Héra aurait banni Héphaïstos de l'Olympe à cause de son handicap et, en réponse à ce traitement, le dieu forgeron lui aurait envoyé un trône sur lequel, une fois assise, Héra resta immobilisée au moyen de liens invisibles; aucun dieu ne pouvant la libérer, les Olympiens décidèrent de faire venir Héphaïstos lui-même et, ainsi, de permettre son retour dans l'Olympe; après l'échec de l'ambassade d'Arès, Dionysos réussit à l'y ramener, au moyen d'une ruse (il amena le dieu forgeron en état d'ébriété) et au prix de sa propre entrée dans le collège divin. Le mythe a pour thème, comme on le voit, une crise du pouvoir dans l'Olympe qui génère une série de renversements: une fois précipité hors de l'Olympe, Héphaïstos répond en faisant usage de ses attributs divins, les liens et le feu: il ligote la responsable de sa chute du haut du ciel et renvoie dans l'Olympe le dieu venu l'y ramener. L'équilibre à l'intérieur de la communauté olympienne ne se rétablit qu'au prix d'autres renversements à valeur d'antidote, survenus de l'extérieur: la réadmission d'un dieu banni et marginalisé (Héphaïstos) et l'introduction d'un nouveau venu, le marginal parfait, Dionysos. S'agissant du retour d'un dieu (souhaité par tous les Olympiens) et de l'accueil d'un nouveau, on s'attendait à ce que leur voyage vers l'Olympe soit d'autant plus spectaculaire et que le char n'y manque point. Cependant, on assiste à une marche sans gloire, sans éclat, sans char triomphal et sans mouvement ascensionnel. De plus, on a un Héphaïstos pas vraiment vêtu des «habits dionysiaques», mais perdu parmi les Satyres qui composent l'entourage de Dionysos, lui étant en quelque sorte assimilé, ce qui est d'autant plus étonnant que ces figures envahissent le répertoire iconographique des époques

---

[47] Alc. fr. 349 a-d (Campbell). D'après la plupart des commentateurs, le poème d'Alcée est un hymne à Héphaïstos; B. Snell, «Dionysos oder Hephaistos? (Zu einem Hymnos des Alkaios)», in *Gesammelte Schriften*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1966, p. 102-104, est d'avis qu'il s'agit peut-être d'un hymne à Dionysos. Quelques motifs du mythe apparaissent en filigrane dans le poème d'Alcée: l'incapacité des dieux de libérer Héra, l'initiative d'Arès de ramener Héphaïstos dans l'Olympe, une allusion à l'admission de Dionysos parmi les Olympiens à l'occasion du retour d'Héphaïstos, le rire général des dieux à la vue du dieu forgeron (similaire au motif du rire, en *Il.* I 599-600).

[48] U. von Wilamowitz-Moellendorf («Hephaistos», *GöttNachr* 1895, p. 217-245) avançait l'hypothèse que le récit du retour d'Héphaïstos avait été traité dans un *Hymne homérique* très ancien, antérieur au poème d'Alcée. De même, R. Merkelbach («Ein Fragment des homerischen Dionysos-Hymn», *ZPE* 12 (1978), p. 212-215) essaie de démontrer que *POxy.* 670 contient des parties d'un tel hymne (cf. Hedreen 2004: 39, n. 2).

archaïque et classique précisément à partir du dossier illustrant le Retour d'Héphaïstos. Jusque-là, il n'y a qu'un nombre extrêmement réduit de documents figurant les compagnons de Dionysos; en général, ils poursuivent des Nymphes ou préparent un banquet et ils ne sont jamais associés à Dionysos[49].

Si l'on creuse la tradition littéraire archaïque, on observe que Dionysos ressemble à Héphaïstos à plus d'un titre: il est jeté lui aussi dans la mer, là où Thétis le reçoit comme elle avait jadis reçu Héphaïstos (*Il*. VI 130-137), il est aussi persécuté par Héra (Eur. *Cycl*. 3-5), il joue un rôle «mineur» dans la politique de l'Olympe alors que sa divinité n'est pas mise en doute à cause de son ascendance maternelle mortelle, car il est issu de l'union de Zeus et Sémélé (*HhDion*. (1) v. 4-9 et (2) v. 2-5), il occupe une position aussi marginale que celle d'Héphaïstos (qui chevauche une mule) dans la scène des noces de Thétis et Pélée, où il est représenté marchant à pied, en queue du cortège processionnel des dieux portés par leurs magnifiques attelages. Ces ressemblances peuvent tout au plus servir de prétextes pour le choix de Dionysos en tant que comparse d'Héphaïstos, cependant elles ne justifient pas la préséance que prend ce nouvel arrivé sur le dieu en titre qu'est Héphaïstos, comme on le verra dans ce qui suit.

En dépit de quelques motifs familiers à l'auditoire d'époque archaïque - tels Héra jetant Héphaïstos du haut du ciel[50], Héphaïstos utilisant des liens pour immobiliser Héra similaire au piège tendu à Aphrodite et Arès au chant VIII de l'*Odyssée*, l'emploi du feu ou le motif du conflit qui l'oppose à Arès, comme on le voit, de source homérique - , le thème général de la grave rupture de l'harmonie olympienne est tout à fait nouveau. C'est même ce thème, illustré par les derniers chaînons de l'histoire, les plus étranges car les plus inattendus, qui a suscité l'intérêt du public et des imagiers attiques à la fin du VIe s. et le début du Ve s. av. J.-C. Les peintres attiques ont préféré dans ce récit, outre la scène du Retour proprement dit, l'épisode du banquet lors duquel Dionysos enivre Héphaïstos[51]. Même le Vase François, qui offre la représentation la plus détaillée et la plus ancienne de la scène du Retour (environs de 570 av. J.-C.), présente Héphaïstos déjà en proie à l'ivresse et sans envie de boire davantage dans la mesure où l'un des Satyres porte une outre à vin

---

[49] Sur les plus anciennes représentations des Satyres et des Nymphes dans la peinture athénienne des vases, voir Carpenter 1986: 80-83.

[50] *Il.* XVIII 395-405, *HhApoll.* 316-321. Pour une analyse plus détaillée de ces épisodes, voir *supra*, chap. II. 3, p. 124-127.

[51] Voir *LIMC su.* Dionysos, no. 556 (le plus ancien document conservé, datant de 510 av. J.-C.); *CVA* Ferrara 1, pl. 12 (cratère attique à volutes); *LIMC su.* Héphaïstos, no. 110; *LIMC su.* Dionysos, no. 559. Pour l'analyse de ce thème iconographique, voir les références données par Hedreen 2004: 40, n. 8.

remplie, tandis qu'un autre a manifestement du mal à contrôler son corps. En s'appuyant sur cette représentation et sur de nombreuses autres, François Lissarague décrit la scène du Retour comme une procession post-symposiaque de type κῶμος[52]. Dans cette perspective d'interprétation, l'ivresse en tant que signe du déséquilibre olympien et, en corollaire, l'absence de tout aspect triomphal associé à la réadmission d'Héphaïstos, deviennent implicites[53]. Ce dernier aspect pourrait expliquer l'absence de char: liée toujours à la célébration, plus ou moins triomphale, de la toute-puissance divine, sa présence dans un contexte «bien arrosé» était inappropriée. En revanche, compte tenu des affinités qu'entretiennent Dionysos et ses comparses avec pareilles processions, cette interprétation confime que l'intérêt des imagiers n'allait pas vers le retour d'Héphaïstos, mais vers l'irruption triomphale et «revancharde» du désordre dionysiaque dans le monde olympien où règne l'ordre, justement et paradoxalement pour l'y rétablir. C'est que les renversements qui remplissent le récit du retour d'Héphaïstos apportent un nouvel éclairage sur la dynamique du pouvoir divin au sein du panthéon, vu non comme un système monolithique, mais plutôt ouvert aux potentielles redéfinitions, recompositions et élargissements en vertu même des agencements particuliers du divin spécifiques au métabolisme de la communauté olympienne. C'est ainsi qu'on pourrait comprendre l'importance attachée, parmi tous les épisodes du récit, à la scène de la rentrée d'Héphaïstos dans l'Olympe et surtout à celle de l'admission de Dionysos dans la famille des Olympiens[54]. Cette perspective semble bien à sa place à l'époque où le culte de Dionysos venait de recevoir un statut officiel à Athènes[55]. Si le thème du retour d'Héphaïstos ne sert qu'à mettre en valeur le nouvel arrivé qui fut aussi le seul à convaincre le dieu forgeron de monter sur l'Olympe pour délier Héra, on comprend pourquoi Héphaïstos lui-même se voit réduit au statut de membre du cortège dionysiaque. Installé parmi ceux-ci, il adopte leurs gestes et attitudes. Si cette hypothèse est valable, l'absence de char est une façon de concilier la montée en char vers l'Olympe et la manière de se déplacer spécifique de l'entourage de Dionysos.

---

[52] Fr. Lissarague, «Around the *krater*: an aspect of banquet imagery», dans O. Murray (éd.), *Sympotica. A Symposium on the* Symposion, Oxford: OUP, 1990, p. 196-209 (en spéc. 203-4).
[53] Pour une discussion plus détaillée des aspects non triomphaux de telles processions et de leurs connotations constamment négatives dans la tradition grecque, voir Hedreen 2004: 48-49.
[54] Hedreen 2004: 41 énonce de manière explicite son objectif: «I argue that visual representations of the return of Hephaistos do in fact embody the thematic emphases on the disruption of power relations among the Olympian gods and the importance of the acceptance of Hephaistos and Dionysos among the Olympians».
[55] Schefold 1992 (1978): 28.

À en juger par l'évolution du thème dans l'art à partir des deux premières décennies du Ve s., il ressort assez nettement que l'intérêt des imagiers se concentre de plus en plus sur les effets théâtraux de la marche processionelle de ce cortège composite[56]. Dans la littérature aussi, nous venons de voir que seul, le genre de la comédie satyrique s'intéresse au Retour d'Héphaïstos. Dionysos, les Satyres et les Ménades prennent à tel point le devant de la scène qu'on assiste même à une image caricaturale qui parodie les éléments fondamentaux de la représentation typique du Retour: les signes de dérision sont présents partout, particulièrement dans les assauts sexuels des Satyres sur les ânes[57]; sur une série de reliefs de terre cuite œuvres de plusieurs maîtres, datant de la première moitié du IVe s. mais remontant, semble-t-il, à un prototype attique du Ve s., est représenté un personnage portant une coiffure conique, monté sur un âne et représentant un acteur comique déguisé en Héphaïstos dans la scène du Retour[58]; l'un des Satyres qui accompagnent Héphaïstos dans son voyage de retour résume de manière éloquente le manque d'intérêt pour le but du voyage et pour le thème proprement dit de la composition: il s'avance, l'air apathique, et s'appelle, d'après les inscriptions, ni plus ni moins qu'ΟΥΚΑΛΕΓΟΝ, c'est-à-dire «je m'en fiche»[59]… Guy Hedreen nous offre une analyse précise des éléments caractéristiques des processions dionysiaques[60] incorporés sciemment par les peintres attiques des vases dans les représentations du retour d'Héphaïstos «in order to articulate visually the principal theme of the myth», c'est-à dire «the establishment of a balance of power among the Olympian gods»:

> «Like Dionysiac epiphanic processions, the procession of Hephaistos, Dionysos and the wine-god's followers is distinguished visually by drunkness, ostentatious display of the phallus and obscene or insulting behaviour. To judge from the aetiological myths associated with them, the epiphanic processions symbolized the triumph of Dionysos over, and his belated acceptance by those who denied his status as a god. By structuring the visual representations of the return of Hephaistos along the lines of such Dionysiac processions, artists conveyed visually the idea that the myth also

---

[56] En conclusion à son analyse d'un cratère peint par Lydos, Carpenter 1986: 26 écrit: «it seems that Lydos is more interested in the procession than in the myth or its protagonists». Pour des conclusions similaires, voir les références auxquelles renvoie Hedreen 2004: 43 et n. 20.
[57] Pour l'inventaire de ces documents, voir Hedreen 2004: 40, n. 11.
[58] Cf. *LIMC su.* Héphaïstos, no. 45.
[59] Cf. *LIMC su.* Oukalegon II, no. 1.
[60] Hedreen 2004: 45-48.

> concerned the triumph of a god over those who rejected him, and his acceptance among the Olympians»[61].

En dépit et indépendamment de l'absence d'attelage divin dans le Retour d'Héphaïstos, le motif de l'aller et du retour en char reste très présent à cette époque. Le fait que le thème de l'ascension du dieu vers l'Olympe soit contaminé par les éléments des processions athéniennes en l'honneur de Dionysos tient aux données circonstancielles qui n'ont aucun effet sur le développement et l'évolution des motifs associés aux déplacements divins transéthériens. Les attelages des dieux ne sont aucunement concernés par ce déclin. Le char, lui, continue à tenir bon dans les répertoires iconographiques de l'époque classique et, à partir de l'époque hellénistique, il allait se voir hissé au rang de véhicule royal par excellence. En témoigne l'exemple suivant, contemporain de la circulation du répertoire iconographique illustrant le thème du Retour d'Héphaïstos dans les ateliers des peintres athéniens.

Pisistrate ramené en char par Athéna. Si l'on accepte l'hypothèse avancée en 1972 par John Boardman dans son célèbre article «Herakles, Peisistratos and sons»[62], le dossier iconographique associé à l'épisode de l'apothéose d'Héraclès devrait son succès et son ample diffusion à la fin du VIe s av. J.-C. à la supercherie inventée par Pisistrate dans les années 550-540 visant à restaurer son régime tyrannique. Que l'histoire soit vraie ou fausse importe peu, elle nous éclaire sur l'image du char divin processionnel. D'après Hérodote, le premier à raconter cette histoire[63], Pisistrate lui-même, de concert avec Mégaclès, avaient imaginé le scénario rusé de cette mise en scène. Ils choisirent Phyé, une femme d'une bourgade d'Athènes, qui avait quatre coudées de haut moins trois doigts, et d'ailleurs de grande beauté; ensuite, ils l'armèrent de pied en cap, la parèrent de tout ce qui pouvait relever sa beauté et, l'ayant fait monter sur un char, ils lui firent prendre le chemin d'Athènes. À leur entrée en ville, les hérauts qui les précédaient se mirent à crier que c'était Athéna que Pisistrate ramenait dans sa citadelle. Face aux Athéniens, c'est au moyen de

---

[61] Hedreen 2004: 38.

[62] Boardman 1972. L'A reprendra son propos à plusieurs reprises, dans *id.*, «Herakles, Peisistratos and Eleusis», *JHS* 95 (1975), p. 1-12, en réponse à Cook 1987, *id*., «Herakles, Peisistratos and the unconvinced», *JHS* 109 (1989), p. 158-159. En faveur de cette même hypothèse, voir K. R. Cavalier, «Did not potters portray Peisistratos posthumously as Heracles ?», *Electronic Antiquity* 2. 5 (1994-1995), s.p.

[63] Hdt. I 60. 2-5. L'histoire sera reprise par Arist. *Ath. Pol.* 14. 4; Polyen, *Stratagèmes* I 21. 1 (Shepherd); Kleidémos, *Atthis1* (= *FGrH* 323 F15, *apud* Athénée XIII 609c-d).

l'image de leur déesse tutélaire, rayonnant de grandeur et de beauté, assise en char aux côtés de l'aurige, Pisistrate lui-même - que le tyran comptait rétablir sa royauté, à titre d'élu et de protégé d'Athéna. Il tentait d'imposer l'idée d'une protection divine particulière, d'un choix des dieux. L'image n'est pas innocente tout comme le stratagème n'était point désintéressée. Si le choix de Phyé s'expliquait par sa stature imprésionnante, son déguisement avait pour intention de fournir un tableau saisissant, susceptible d'imiter les données élémentaires de toute épiphanie divine, à savoir la grandeur, la beauté et l'éclat. L'ajout du char venait en quelque sorte de soi-même et s'imposait comme accessoire technique et artistique, à la fois. Sa valeur symbolique se nourrissait autant du fond iconographique religieux des attelages divins qui descendent du ciel que de l'arrière plan politique dans lequel le char était assimilé au véhicule aristocratique par excellence[64]. Ainsi, Pisistrate se serait frayé un chemin, sur une voie réservée, dans le cœur d'Athènes et des Athéniens. Hérodote trouve ce moyen «ridicule»[65] ou «le plus naif du monde, - étant donné que les Hellènes s'étaient dès longtemps distingués des Barbares en se montrant plus fins, plus dégagés d'une sotte naïveté, - si véritablement ils ont à cette époque, chez les Athéniens, réputés les premiers des Grecs pour leur esprit, imaginé pareille chose». John Boardman traite l'affaire de manipulation des masses en termes de «charade» ou «propaganda blatant to the point of absurdity»[66]. Louis Gernet considérait cet épisode exemplaire pour mettre en évidence la prédilection manifestée par les tyrans pour les thèmes royaux[67], particulièrement celle de Pisistrate pour le mariage sacré avec Athéna (!), la déesse tutélaire de la cité, car «c'est la femme qu'on épouse qui confère la royauté». Le char, véhicule triomphal, convenait à merveille à ce prétendu contexte nuptial. Cependant, rien dans le passage d'Hérodote ne suggère un mariage, même si dans un développement ultérieur, Kléidemos parle d'un mariage à une date ultérieure entre Phyé et l'un des fils de

---

[64] Au sujet des connotations des chevaux dans la mentalité aristocratique de l'époque archaïque, voir Dentzer 1982: 429-452, dont l'opinion est la plus couramment admise (cf. Bravo 2004: 72).

[65] J. B. Bury, *History of Greece*, 4e éd. New York, 1975, p. 128 voit dans cet épisode une légende et souligne que même Hérodote n'y croyait pas. En fait, Hérodote accuse franchement de supercherie la soi-disant épiphanie divine (Hdt. I 60. 4). Au sujet de cette imposture et de l'attitude d'Hérodote envers les épiphanies collectives, voir Burkert 2004: 15-16 («goddess impersonation»); Graf 2004: 114-118 («faked epiphany»); T. Harrison, *Divinity and History: The Religion of Herodotus*, Oxford: OUP, 2000 (spéc. p. 82-92 pour des références bibliographiques concernant les propos hérodotéens au sujet des épiphanies divines).

[66] Boardman 1972: 62.

[67] L. Gernet, «Mariages des tyrans», dans Gernet 1982 [1968]: 344-359; H. Berve, *Die Tyrannis bei den Griechen*, Munich: C. H. Beck, 1967, p. 545 (cf. Connor 1987: 43), aussi Z. Petre, «Le comportement tyrannique», dans *Actes de la XIIe Conférence internationale d'études classiques «Eirene». Cluj-Napoca, 2-7 octobre 1972*, Bucarest-Amsterdam, 1975, p. 563-571, sont du même avis.

Pisistrate[68]. De plus, la vierge Athéna apparaît on ne peut plus étrangère à une telle supposition[69]... L'interprétation de Gernet rejoint les procédures qui ont permis aux tyrans d'assujettir les symboles religieux aux enjeux politiques. Dans le cas de Pisistrate, la procession en char aux côtés d'Athéna s'inscrit parmi les nombreux stratagèmes pour affirmer sa prétendue haute lignée et s'emparer du pouvoir. D'autres commentaires sur la scène du rétablissement de la tyrannie de Pisistrate voient dans la procession religieuse un rituel de royauté, ce qui contredit absolument la théorie de John Boardman[70]. Selon ces commentateurs, dans un tel contexte rituel, le tableau du char processionnel avait un rôle essentiel et jouait même de sa haute valeur symbolique et religieuse, développée et bien installée dans le répertoire des images canoniques du divin bien avant l'époque de Pisistrate, sujet présent autant dans la peinture des vases que dans les reliefs sculptés[71]. John Boardman, à son tour, insiste sur l'image éclatante du char, mais renverse les termes de l'équation. Mettant en évidence la rareté des représentations iconographiques d'Athéna en char avant le règne de Pisistrate, il suppose que le stratagème politique de Pisistrate aurait influé largement les imagiers et, en corollaire, que l'importance dans le dernier quart du siècle de la scène figurant la montée en char d'Héraclès vers l'Olympe, auprès d'Athéna, devait énormément au programme politique et religieux de Pisistrate qui tentait ainsi d'assimiler sa personne à la figure d'Héraclès[72]. À titre d'exemple, il propose la prédominance de la figure du héros dans la décoration des édifices sacrés pendant le régime des Pisistratides.

L'ample courant de discussions qu'a généré la théorie de John Boardman a bien mis en évidence la complexité du récit hérodotéen et celle de la ruse mise en œuvre par Pisistrate. Si cette supercherie est pourvue d'historicité, on s'aperçoit de la valeur

---

[68] Dans la version qu'offre Kléidemos il s'agit clairement d'une élaboration postérieure basée sur les motifs du char et du mariage sacré.

[69] Connor 1987: 43 fait le point: «Athena is, after all, not elsewhere associated with such rites».

[70] Connor 1987; Cook 1987; V. Fadinger, «Peisistratos und Phye: ein Beitrag zur sakralen Legitimation tyrannischer Herrschaft im archaischen Stadtstaat Athen», dans W. Pircher & M. Treml (hrsg.), *Tyrannis und Verführung*, Wien: Turia und Kant, 2000, p. 9-70; J. S. Blok, «Phye's Procession: Culture, Politics and Peisistratid Rule», dans H. Sancisi-Weerdenburg (éd.), *Peisistratos and the Tyranny: a Reappraisal of the Evidence*, Amsterdam: Gieben, 2000, p. 17-48 (= Publications of the Netherlands Institute at Athens; 3); D. Paléothodoros, *Épictétos*, Louvain-Namur-Paris-Dudley: Peeters, 2004, 76-78 (Collection d'études classiques, 18).

[71] R. Hannah, «Peisistratos, the Peisistratids and the introduction of Herakles to Olympos: an alternative scenario», *Electronic Antiquity* 3. 2 (1995-1997), s. p. (réponse à K. R. Cavalier, *l.c.*, voir ci-dessus n. 62); H. Brandt, «Herakles und Peisistratos oder Mythos und Geschichte. Amerkungen zur Interpretation vorklassischer Vasenbilder», *Chiron* 27 (1997), p. 315-334; S. Angiolillo, *op. cit.* (voir ci-dessus, n. 36), p. 135-136.

[72] *Contra*: Cook 1987: 167; Paléothodoros, *l.c.* (n. 70), p. 77.

fonctionnelle du motif de l'attelage divin en tant qu'élément central d'une manœuvre politique, ce qui montre combien les épiphanies des dieux en char étaient fixées dans l'imaginaire religieux archaïque. On remarque en même temps l'intuition dont fait preuve Pisistrate (ou ses détracteurs cités par Hérodote) pour exploiter le fond des croyances populaires relatives aux «arrivées divines» et son habileté à obtenir le but escompté au moyen d'un élément technique susceptible de produire à la fois une image étonnante et vraisemblable aux yeux de l'assistance. Que la procession de la prétendue déesse en char soit une légende, apocryphe peut-être, ne nuit pas à notre analyse puisque, sans doute, Hérodote coule son récit dans la mentalité de l'époque[73]. On voit ainsi dans quelle mesure le motif du char divin processionnel sert d'appui à la fabrication de la tradition légendaire archaïque liée aux régimes tyranniques. Cette image s'ajouterait ainsi à une longue série de prodiges, présages, signes, oracles présents dans toute biographie de tyran afin de justifier une ascendance divine et de s'imposer aux yeux de tous comme un être élu et aussi pour expliquer, à rebours, la chute de la tyrannie. En même temps, on remarque la valeur de telles manoeuvres qui s'inscrivent au cœur de la reconstruction rationnelle des événements historiques dans la pensée archaïque et chez les premiers historiens[74]. Et dans un cas et dans l'autre, l'image de l'épiphanie divine en char sert d'accessoire tout fait et révèle son degré d'assimilation au fond grec archaïque des croyances religieuses, lequel se montre prêt à l'accepter comme telle. L'imposture de Pisistrate n'est pas restée sans imitateur. À son tour, Marc Antoine usa d'un subterfuge religieux similaire à des fins politiques. D'après Plutarque[75], il débarqua et fit son entrée à Éphèse en 41 av. J.-C., peut-être pendant les Dionysies[76], accompagné d'un cortège de Pans et de Satyres qui le conduisirent jusqu'au centre de la ville. Ils mimaient la marche processionnelle effectuée à l'occasion des *Katagôgies* et de l'accueil rituel de Dionysos, afin de faire passer Antoine, auprès du peuple, pour un prince νέος Διόνυσος. Cet autre exemple - qu'il soit pourvu d'historicité ou non - nous aide à mieux comprendre l'utilisation des symboles religieux pour construire

---

[73] Le vrai problème est de savoir *quelle époque* a cette mentalité. Hérodote, lui, peut récupérer une histoire et la citer parce que c'est une des seules anecdotes concernant la tyrannie, tout comme il peut aussi bien inventer cette histoire ou projeter une vision «mythique» dans le passé.

[74] Voir, à ce sujet, J.-C. Carrière, «Prodiges, stratagèmes et oracles dans la prise du pouvoir par Pisistrate (Hdt. 1. 59-65)», dans É. Smadja et É. Geny (éds.), *Pouvoir, divination, prédestination dans le monde antique*, Paris: Les Belles Lettres, 1999, p. 13-32.

[75] Plut. *Ant.* XXIV 2.

[76] Cf. R. E. Oster, «Ephesus as a Religious Center under the Principate», *ANRW* II 18. 3 (1990), p. 1674. Pour une discussion plus détaillée et pour les références bibliographiques, voir Tassignon 2003: 82.

des assises intangibles au pouvoir politique (tyrannique ou royal) qui veut se transformer, par la soi-disant faveur divine et par l'éclat qui entoure toute prétendue apparition divine, en autorité inéluctable et inébranlable.

Appendice III: Tableau des déplacements en vol d'Iris

Appendice IV: Le problème des chaussures ailées d'Hermès.

Comment les sandales ont-elles réussi à faire immanquablement partie de l'équipement d'Hermès? Notons au passage et à titre d'exemple que le poète Hipponax, réduit à la misère et grelottant de froid, invoque nul autre qu'Hermès quand il appelle au secours un dieu pour obtenir de l'argent et des vêtements[1], à savoir un manteau (χλαῖνα), une petite tunique (κυπασσίσκον)[2], des sandales (σαμβαλίσκα)[3], des chaussures (ἀσκερίσκα)[4].

Dans son recueil de mythes d'origine hittite publié en 1946[5], Hans Gustav Güterbock incluait un poème fragmentaire du milieu du 2ème millénaire av. J.-C., *La Chanson d'Ullikummi*, qui comprend quatre épisodes qui décrivent le voyage d'un messager céleste, dont trois présentent des détails identiques aux manières dont l'Hermès homérique se met en route. La structure de l'épisode raconté dans le dernier fragment suit en général la structure des descentes homériques[6]: discours du dieu supérieur dans l'enceinte céleste, préparatifs du voyage, voyage proprement dit, répétition *verbatim* du message à transmettre, réaction du destinataire. S'appuyant sur ce témoignage littéraire,

---

[1] Hippon. fr. 32 (Masson).

[2] *Hapax*, un diminutif peut-être qui désigne une sorte de tunique, portée peut-être par les hommes ou par les femmes. On admet pour cet accessoire une origine orientale, et plus particulièrement anatolienne, sans pouvoir préciser si le mot est lydien ou emprunté à une autre langue d'Asie Mineure. Avant Hipponax, le mot apparaît d'abord chez Alcée, fr. 140. 14 (Campbell), puis chez Hécatée, *FGrH*, 1, fr. 284 (cf. Masson *ad l.c.*)

[3] Autre *hapax*, qui répond à σάμβαλος - variante de σάνδαλος -, employé chez Eumélos, fr. 1 (a). 2 (Campbell) et Sappho, fr. 110a. 2 (Campbell) et qui figurait peut-être chez Hipponax, cf. Hérondas, *Mimiambes*, VII 60, et Callimaque, fr. 631 (Durbec). D'après O. Masson *ad. l.c.*, l'origine orientale de ces mots est probable.

[4] Autre *hapax*, correspondant à ἀσκήρα, mot employé chez Hipponax dans le fr. 34. 3. Ce terme rare se retrouve chez Hérondas, *Mimiambes*, II 23 et Lycophron, *Al.* 855 et 1322, où il s'agit assurément d'une imitation d'Hipponax, comme dans le cas de κυπασσίσκον, attesté chez Lycophron, *Al.* 333. Le mot était connu également en Attique au Ve s. (cf. *SEG* XIII (1956), 13, 1.148), désignant de grosses chaussures d'hiver, et doit provenir d'une langue orientale, peut-être du lydien).

[5] H. G. Güterbock (übersetzt und erklärt), *Kumarbi. Mythen vom churritischen Kronos aus den hethitischen Fragmenten zusammengestellt* (= *Istanbuler Schriften/Istanbul Yazilari*, 16), Istanbul, 1946, partiellement traduit en anglais, en 1948, dans *id.*, «The Hittite Version of the Hurrian Kumarbi Myths: Oriental Forerunners of Hesiod», *AJA* 52, p. 123-134.

[6] En voici le texte, en traduction anglaise: «Kumarbi spake these words to Impaluri: "O Impaluri ! To the words I speak to thee lend thine ear ! Into thy hand take a stick, unto thy feet put the swift shoes ! Hurry and go to the Irsirragods ! And these words speak before the Irsirras: 'Come ! Kumarbi, father of the gods, calleth ye ! … About what matter he calleth ye, ye know not. Now come promptly !' The Irsirras will take the child and they will carry it to the dark earth"… Impaluri… and took the stick in his hand, put the swift shoes on his feet… he went, Impaluri, and came to the Irsirra. Then spake Impaluri, to repeat the words to the Irsirra: "Come ! Kumarbi, the father of the gods, calleth ye ! About what matter he calleth ye, ye know not. Now hurry, come !" When the Irsirras heard these words, they made haste and hurried» (cf. Güterbock 1948: 126-127).

Güterbock avance l'hypothèse de l'influence exercée par la littérature hittite sur la littérature grecque *via* la Phénicie et montre des ressemblances frappantes entre l'action de ce poème et la *Théogonie* hésiodique et entre la scène du messager divin hittite et les scènes homériques qui peignent Hermès se mettant en route, sandales aux pieds et bâton en main[7]. Cette thèse conduira à donner à l'Hermès grec une origine hittite[8]. Selon une étude comparative de Louis Deroy[9], Hermès devrait sa vélocité aux sandales ailées qu'il aurait héritées du dieu-fils de la triade hittite, Arma, auquel l'Hermès grec emprunterait deux autres attributs, le bélier et le nombre quatre, tirés secondairement de la graphie hiéroglyphique hittite de son nom. Cette hypothèse apparut quand le problème des chaussures grecques, ailées ou non, était étudié seulement dans quelques ouvrages incomplets et vieillis[10].

Nicolas Yalouris déplore cet état de choses, dans un article paru l'année suivante (1953), qui se proposait d'éclaircir le problème des origines des chaussures grecques ailées par le biais d'un riche inventaire de tels objets dans l'art grec. Grâce à ce relevé d'exemples, Nicolas Yalouris réfute l'hypothèse de l'origine hittite des sandales hermaïques proposée par Louis Deroy en fournissant des preuves contraires[11]. D'après Yalouris, si la figure d'Hermès chaussé de sandales ailées s'est imposée comme l'image représentative du dieu des passages, c'est à cause des apports significatifs de l'art grec à partir du début du VIe s. av. J.-C. Jusque-là, Hermès n'en détenait ni le monopole ni la primauté. La première représentation figurée de telles sandales concerne Persée: l'une des premières métopes en terre cuite de Thermos, datée de 625 environ, montre l'illustre héros

---

[7] Güterbock 1948: 130-133.

[8] Certains pourtant récusent cette thèse. Voir, par exemple, Green 1963: 420-421 qui observe une différence notable entre le poème hittite (où tout messager divin est muni de bâton et chaussé de sandales) et les scènes homériques de départ des messagers divins (où seul Hermès dispose de ces objets). Cette différence remet en question le lien entre les épisodes mythologiques hittite et homérique. Cependant, le fait qu'Athéna est équipée de la même façon dans le premier chant de l'*Odyssée*, amène Green à admettre que «It seems possible that these details of sandals and spear go back to a very ancient literary tradition which is also the source of Hermes' sandals and staff» (p. 421).

[9] L. Deroy, «La sandale ailée et l'origine hittite du dieu Hermès», *Athenaeum* 30 (1952), p. 59-84.

[10] D.- S. *su.* Endromis (É. Pottier); A. Bryant, «Greek shoes in the classical period», *HSPh* 10 (1899), p. 57 et s.; K. Erbacher, *Griechische Shuhwerk* (Diss. Würzburg, 1914), p. 48, 54 et s.; A. Boulanger, *DA* V, *su.* Vestis, p. 767; Hug, *RE* II A, *su.* Shuh, col. 741.

[11] Yalouris 1953: 314, n. 2: «Bien moins solide est la thèse de L. Deroy [*art. cit.* ci-dessus] qui s'efforce de démontrer que le motif des chaussures remonte à l'époque hittite. Sans parler de l'interprétation des noms hittites que nous ne discuterons pas, faute de compétence, l'argumentation de Deroy ne nous paraît pas convaincante lorsqu'il essaie assez témérairement de trouver une relation entre la forme des ailes des chaussures grecques et les quatre traits parallèles au-dessus des cuisses, des jambes ou des chevilles des figures hittites. […] Car, en fait, dans l'art oriental, les figures ailées foisonnent, mais, nulle part, on ne voit de chaussures ailées».

avec la tête de Méduse. Il porte des endromides où sont fixées deux ailes, l'une sur le côté droit du mollet dirigé vers l'avant, l'autre, sur le côté gauche, dirigée vers l'arrière. De la même époque et également sur un fragment de métope de Thermos est conservée une jambe de Gorgone avec une chaussure ailée. Il y a deux autres documents, un peu plus récents, datant de 615 environ, toujours relatifs au combat qui oppose Persée et Méduse et les Gorgones: une plaquette à relief en terre cuite de Syracuse montre la Gorgone portant des endromides qui n'ont qu'une aile au lieu de deux tandis que, sur le cratère protoattique d'Égine est conservée l'image de Persée portant des chaussures avec une seule aile à l'avant[12]. À côté de ces exemples et afin de l'y comparer, la plus ancienne représentation d'Hermès équipé de sandales ailées n'apparaît que sur une amphore mélienne datant de l'extrême fin du VIIe s. av. J.-C.[13] où le dieu porte des endromides munies d'ailes de grande dimension fixées à l'arrière, enroulées en volute vers le haut, avec des plumes en rehauts rouges. C'est à partir de la fin du VIIe s., en Ionie, ensuite tout au long du VIe s. et jusqu'au milieu du Ve s. av. J.-C., que la représentation des ailes attachées aux chaussures des figures divines ou héroïques bénéficie d'une faveur spéciale dans les ateliers des artistes grecs. Nicolas Yalouris conclut sans ambages: «Tandis qu'avant la seconde moitié du VIIe s. av. J.-C. nous ne rencontrons absolument aucune représentation semblable, tout d'un coup, à partir de 600 av. J.-C., l'art est envahi de figures mythologiques qui portent des ailes à leurs chaussures»[14]. Hermès n'en détient pas non plus le monopole: avec lui et Persée, Méduse, Gorgones, qui continuent à jouir d'une attention particulière dans les répertoires iconographiques des chaussures ailées, on trouve plusieurs autres figures mythologiques. Ce phénomène témoigne de l'intérêt des imagiers grecs pour l'objet en soi qui va devenir un thème de prédilection de l'art grec, et spécialement de l'art archaïque, en dehors de toute référence exclusive d'Hermès.

L'idée qu'entre Hermès et les sandales ailées existait une relation privilégiée provient peut-être du célèbre épisode de l'*Hymne homérique à Hermès* qui nous montre le dieu en train de se fabriquer les tout aussi célèbres sandales végétales: il les fabrique tout seul, en tressant ensemble des rameaux de tamaris et une sorte de myrte[15]. On ne dit point

---

[12] *Ibid.* 292.
[13] *Ibid.* 292, n. 5.
[14] *Ibid.* 293.
[15] *HhHerm.* 79-84 (West): σάνδαλα δ' αὐτίκα ῥιψὶν ἐπὶ ψαμάθοις ἁλίησιν/ ἄφραστ' ἠδ' ἀνόητα διέπλεκε, θαυματὰ ἔργα,/ συμμίσγων μυρίκας καὶ μυρσινοειδέας ὄζους./ τῶν τότε συνδήσας νεοθηλέος ἀγκαλὸν ὕλης/ ἀβλαβέως ὑπὸ ποσσὶν ἐδήσατο σάνδαλα κοῦφα/ αὐτοῖσιν

qu'elles sont ailées. De plus, même si elles l'étaient, elles ne seraient pas les premières chaussures ailées attestées dans la tradition littéraire grecque. Encore une fois, les premières πτερόεντα πέδιλα concernent Persée: grâce à elles, comme nous l'apprend le rhapsode du *Bouclier,* il «volait, vif comme la pensée»[16] après avoir égorgé Méduse, il les avait empruntées soit aux Grées, soit à trois femmes désignées comme Néides, soit, plus tard, à Hermès lui-même. Homère, non plus, ne précise pas que les sandales d'Hermès sont ailées. «Toutes d'or» (καλὰ πέδιλα ἀμβρόσια χρύσεια), elles portaient le dieu «au gré des vents, aussi bien sur les flots que sur la terre sans limite»[17]. À part Hermès, plusieurs autres divinités de la mythologie grecque possèdent des belles sandales (καλὰ πέδιλα) qui remplacent ou doublent leurs ailes ou leurs pieds brillants alors qu'elles ne sont pas mentionnées comme attributs génériques destinés à prouver leur prestige: Iris[18], Athéna[19], Héra[20], Maïa elle-même[21], Isis- Sélène chaussée d'or[22], Artémis-Hécate chaussée de sandales d'or et d'airain[23], Aphrodite chaussée de pantoufles[24], l'Aurore[25], Éros, Borée, les Boréades[26], les Muses de Piérie[27], etc. Même les mortels, choisis parmi ceux qui sont de

---

πετάλοισι, τὰ κύδιμος Ἀργειφόντης. Notons au passage que dans les tombeaux égyptiens, ou au pied des sarcophages, on plaçait des sandales ou on représentait sur les sarcophages deux paires des sandales, en cuir ou en fibres végétales tressées. Voir à ce sujet les références bibliographiques auxquelles renvoie Jacq 1986: n. 1266.

[16] Hés. *Boucl.* 220-222.

[17] *Il.* XXIV 340-342 = *Od.* V 44-46.

[18] Alc. fr. 327 (Campbell): Iris aux belles sandales (εὐπέδιλλος Ἶρις).

[19] Les sandales dont se chausse Athéna sont tout à fait similaires à celles d'Hermès, car leur description correspond mot pour mot: *Il.* XXIV 340-342 = *Od.* V 44-46 = *Od.* I 96-98. De plus, Athéna porte des sandales à ses pieds luisants quand elle accueille Ulysse sur le rivage d'Ithaque (*Od.* XIII 225: ποσσὶ δ' ὕπο λιπαροῖσι πέδιλ' ἔχε).

[20] *Il.* XIV 186: ποσσὶ δ' ὕπο λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα; Hés. *Th.* 12: Héra marche chaussée de sandales d'or (χρυσέοισι πεδίλοις ἐμβεβαυῖαν); *Anth. Pal.* V 69; Nonnos, *Dion.* VIII 225.

[21] *HhHerm.* 57.

[22] «Isis-Séléné chaussée d'or, allant vers la terre avec une seule sandale, un glaive», dans *PGM* IV 2475, cf. F. Graf, *La magie dans l'Antiquité gréco-romaine*. *Idéologie et pratique*, Paris: Les Belles Lettres, 1994, p. 206. Voir aussi Wortmann 1968 (voir ci-dessous, n. 130).

[23] Cf. D. Wortmann, «Die Sandale der Hekate Persephone Selene», *ZPE* 2 (1968), p. 155-160, à propos de la tablette magique de Cologne (inv. no. T1), où la déesse invoquée est Artémis-Hécate chaussée de sandales d'or et d'airain, mise en relation avec Perséphone et avec Sélène. D'après le choix des mots, l'A. avance l'hypothèse de l'influence d'un passage lyrique d'Euripide.

[24] W. Fauth, «Aphrodites Pantoffel und die Sandale der Hekate», *GB* 12-13 (1985-1986), p. 193-211, met en relief la valeur symbolique et érotique des pantoufles, respectivement des sandales de chacune des deux déesses concernées, en s'appuyant sur l'analyse de certains passages littéraires et documents figurés.

[25] Sappho, fr. 103. 10 et 123 (Campbell): Eôs aux sandales d'or (η χρυσοπέδιλος Αὔως).

[26] Cf. *LIMC su. Boreadai*, nos. 6, 7, 13 (K. Schefold); *id.*, *su.* Boreas, nos. 9, 14, 31, 33, etc. (S. Kaempf-Dimitriadou).

[27] Eur. *I. A.* 1040-1044: les Muses de Piérie se rendent chaussées d'or au mariage de Pélée et Thétis. Voir aussi Eumélos fr. 1(a). 2 (Campbell).

sang royal, en possèdent: Agamemnon, Nestor, Télémaque ou Ménélas[28], en règle générale des personnages de haut statut social. Un serviteur comme Eumée ne prend ses sandales que pour se rendre dans la ville (*Od*. XVI 154-155)[29], tandis que Pénélope promet au mendiant Ulysse, avant que celui-ci dévoile sa vraie identité, que, «s'il obtient d'Apollon la gloire de tendre cet arc/ Il recevra [d'elle] … des sandales pour ses pieds» (*Od*. XXI 338-341): cependant, la reine ne lui promet cet illustre don qu'après avoir mentionné son allure noble (*Od*. XXI 334-335). Ces exemples montrent clairement que porter des sandales est un privilège qui correspond, en effet, à la valeur attribuée à l'objet[30].

De ce bref inventaire, il ressort clairement que, dans la mentalité grecque archaïque, la sandale était loin d'être un objet quelconque. Les sandales ailées encore moins, puisqu'elles ont la même fonction que le tapis volant, la selle, la bague, les bottes de tout genre, tous ces «engins» aux pouvoirs surnaturels qui abondent dans les traditions mythologiques de tous les temps. Leur mystère nourrit le goût pour le fantastique de l'esprit archaïque. Il est dû à leur aspect fonctionnel puisqu'ils ont le pouvoir, chacun à sa manière, d'accélérer le déplacement et de transporter aussitôt leur propriétaire là où il souhaite, dans l'espace, voire dans le temps. Attachées aux pieds, les sandales accroissent fabuleusement leurs capacités naturelles de locomotion tant du point de vue de la vitesse que de celui de l'ampleur du champ spatial qu'ils traversent. Contre toute attente, on ne peut éclaircir le problème des origines des sandales ailées en invoquant l'indicible «influence orientale» - solution de facilité, en l'absence de toute donnée précise sur ce problème dans le dossier grec. On constate, non sans étonnement, que l'art oriental n'offre aucune représentation analogue avant le VIe s. av. J.-C.[31]. Pour ce qui est de l'origine des sandales d'Hermès, les commentateurs n'ont pas manqué de chercher à les rapprocher d'autres moyens de

---

[28] Agamemnon (*Il.* II 44, X 22), Nestor (X 132), Télémaque (*Od.* II 4 = XV 550 = XVII 2 = XX 126: ποσσὶ δ' ὕπο λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα), Ménelas (*Od.* IV 309). Voir aussi Anacr. fr. 358. 4 (Campbell), pour une allusion à une femme de Lesbos, de haut statut social, qui porte des sandales.

[29] Cependant, n'oublions pas qu'Éumée à son tour est le descendant d'une illustre famille royale (cf. *Od.* XV 413-14).

[30] On retrouve cette idée dans la figuration égyptienne où la sandale n'est portée que par les rois (parmi les personnages de la cour, dès la haute époque, le porte-sandales du roi occupe une fonction importante!), les nobles, les magiciens ou dans des circonstances particulières, surtout dans des contextes cérémoniaux de la vie de cour, alors qu'on accueillait un hôte de marque ou qu'on se présentait devant un grand (cf. Jacq 1986: 109, 113). Chez les Grecs, le port des sandales sera petit à petit associé à une vie de mollesse, en vertu même de leur fin découpage. Elles seront attachées soit aux personnages aisés, soit aux élites adonnées aux jeux subtils de l'intellect ou aux personnages efféminés, soit aux femmes. Pour des exemples plus caractéristiques, voir Bonnechère 2003: 240-241.

[31] Yalouris 1953: 314: «les civilisations voisines et antérieures à l'époque ne fournissent pas une seule chaussure ailée […]. Nous pouvons donc affirmer que ni l'Orient ni aucune des régions voisines n'ont connu de personnages chaussés de telles chaussures ailées avant leur apparition en Grèce».

locomotion similaires. Des deux candidats en lice, à savoir les sandales ailées d'or du dieu hittite Arma et les *tjebout*, c'est-à-dire les sandales non ailées dont se servent plusieurs dieux égyptiens, tels Horus, Osiris, Hathor, Seth[32], notre préférence va au deuxième, tant les ressemblances entre les πέδιλα et les *tjebout* nous ont semblé frappantes[33]. Nous allons les mentionner dans l'analyse qui suit.

Plus que d'autres moyens de locomotion surnaturels, les sandales entretiennent un rapport très étroit avec celui qui les détient par le simple fait qu'elles sont attachées à ses pieds. Les sources littéraires égyptiennes rendent extrêmement clair ce rapport: en termes techniques, on distingue entre l'emploi du mot *tjebou* «la plante du pied» et celui de *tjebout* «la sandale», c'est-à-dire une lame de cuir placée sous la plante du pied. Cependant, les rédacteurs des textes religieux « n'ont pas créé une thématique propre aux sandales et une autre aux plantes des pieds mais les ont confondues dans un même ensemble signifiant »[34]. À son tour, le vocabulaire mycénien fait du duel *pe-di-ro* (nom. pl. *pe-di-ra*) «sandales», conservé dans PY Ub 1318, un dérivé explicite de *po-de* «pied »[35]. Le mot préserve la forme de πέδῑλον (employé notamment au pluriel πέδιλα), dérivé du nom du pied, πούς, à vocalisme *e*[36], et garde surtout le sens de «sandales» parmi d'autres types de chaussures. Outre les preuves linguistiques, l'attention homérique, si soucieuse des détails, en particulier dans les digressions préliminaires aux mises en route, précise toujours les gestes qui permettent aux porteurs de sandales de se chausser. Agamemnon, Nestor, Télémaque, Ménélas, du côté humain, et Athéna, Héra, Hermès, du côté divin, attachent leurs sandales du même geste, transcrit par le même vers ποσσὶ δ' ὕπο λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα[37], où la mention des sandales en fin de vers (πέδιλα) va de pair avec celle des pieds qu'elles chaussent (ποσσὶ), au début du vers. Similaire est le contexte où Eumée «prenant ses sandales, les fixa à ses pieds» (*Od*. XVI 154-155: ὁ δ'εἵλετο χερσὶ πέδιλα,/ δησάμενος δ' ὑπὸ ποσσὶ). Les thèmes d'aoriste du verbe δέω «lier, attacher avec un

---

[32] Dans la tradition religieuse égyptienne, la sandale représente un objet sacré profondement ancré dans le monde des dieux. Jacq 1986: 109-110 présente l'inventaire des sources et de nombreuses références bibliographiques.
[33] De tels rapprochements n'ont pas de quoi étonner dans le cas d'Hermès, figure divine très composite, faite d'emprunts à des traditions diverses, anciennes ou récentes, courantes ou rares.
[34] Jacq 1986: 109.
[35] Chadwick & Baumbach 1963, *su.* πούς, p. 239. Voir aussi M. Lang, «The Palace of Nestor Excavations of 1957: Part I», *AJA* 62. 2 (1958), p. 175-191 (ici, p. 191).
[36] Cf. *DELG su.* πέδῑλον.
[37] *Il.* II 44 = X 22 = X 132 = XIV 186 = *Od.* II 4 = IV 309 = XX 126.

lien » désignent dans ces exemples le geste concret par lequel les sandales sont jointes aux pieds. Ce geste est rendu encore plus explicite par l'emploi prépositionnel de ὑπό suivi du datif-locatif qui désigne l'espace adjacent à la partie la plus basse d'un objet, dans notre cas la partie inférieure de la jambe, compte tenu que πούς est utilisé en grec pour désigner la totalité du pied sans faire la distinction entre les diverses parties qui le composent. Les deux exemples que nous venons de présenter nous permettent aussi d'observer les différences de statut entre les propriétaires des sandales: tandis que, dans le cas d'Eumée, aucune épithète ne qualifie ni ses pieds ni ses sandales, dans le cas des dieux ou des rois (issus de dieux ou non, mais tous des personnages de haute lignée), et les pieds et les sandales sont qualifiés: i) les sandales sont «belles», cette épithète a une valeur esthétique qui correspond à la nature du possesseur; ii) les pieds sont «luisants», «brillants», le mot λιπαρός est employé notamment pour qualifier des traits ou des insignes divins, tels les pieds, le sceptre, le voile, les cheveux, la déesse elle-même (Thémis, chez Hésiode, *Th*. 901) puisqu'il est associé à la toilette divine après laquelle les corps des dieux sont oints d'huiles grasses, onctueuses et parfumées[38]. Encore plus explicite dans le sens de l'entrelacement entre les sandales et les pieds apparaît le contexte qui surprend Eumée en train d'ajuster les sandales qu'il venait de tailler dans le cuir coloré d'un bœuf (*Od*. XIV 23-24: αὐτὸς δ' ἀμφὶ πόδεσσιν ἑοῖς ἀράρισκε πέδιλα/ τάμνων δέρμα βόειον ἐϋχροές). L'emploi du verbe ἀράρισκε, l'aoriste d'ἀραρίσκω, désigne l'action de serrer, de modeler, de disposer et de régler les sandales à la taille des pieds auxquels elles sont attachées. L'ajustage met en valeur le rapport étroit qui s'établit entre ce qu'on attache et ce auquel on attache. Une fois jointes aux pieds, les sandales en sont inséparables: si elles ne font pas corps avec eux, du moins elles s'accordent pleinement avec leur support corporel, ce qui permet au corps d'exercer un meilleur contrôle des mouvements sur le moyen de locomotion qui lui est joint. Dans le contexte de l'analyse du verbe ἀραρίσκω qui désigne chez Homère l'ajustage des sandales aux pieds, il nous a paru intéressant d'évoquer le rapprochement proposé par Louis Deroy[39] entre le nom du gage en grec, ἀρραβών –apparemment un emprunt sémitique, hypothétique[40] - , et le radical égéen préhellénique ἄρᾱπα signifiant «entourer, enserrer,

---

[38] Cf. *DELG su.* λίπα.
[39] L. Deroy, «Un symbolisme juridique de la chaussure», *AC* 30 (1961), p. 371-380.
[40] Cf. *DELG su.* ἀρραβών.

enclore». Ajoutons la forme *a-ra-ru-ja* relative à la monture d'un char (le joug, les courroies ajustées) qu'on rencontre sur quelques tablettes mycéniennes de Knossos[41] afin de mieux comprendre la conclusion de l'étude de Deroy, selon laquelle le rapprochement entre ἀρραβών et ἄρᾱπα explique le très vieil emploi de la chaussure à lacet pour symboliser l'engagement dans un contrat en Grèce. On remarque ainsi les fortes connotations, à la fois juridiques et religieuses, dont jouit le geste concret de se chausser de sandales: c'est un corollaire de la valeur sacrée associée aux sandales et de leur profond ancrage dans le monde des dieux, lesquels proviennent à leur tour de la valeur religieuse octroyée au pied divin dans la mentalité grecque archaïque[42].

Si l'on se tourne vers le structuralisme et vers les correspondances binaires qu'il privilégie, on pourrait dire qu'en plus d'être fermement liées aux pieds, les sandales sont attachées au support spatial matériel sur lequel s'effectue le mouvement, c'est-à-dire à la terre, dans la mesure où le mode de déplacement le plus naturel pour les vivants était la marche[43]. En corollaire, pourrait-on supposer que l'attachement d'Hermès aux πέδιλα terrestres corresponde en quelque sorte à sa riche panoplie de déplacements sur la terre[44]?

---

[41] KN Sd 0401, Sd 0403, cf. Chadwick & Baumbach 1963, *su*. ἀραρίσκω, p. 174.

[42] Sur le symbolisme religieux associé au pied dans la tradition égyptienne, voir Jacq 1986: 111-112.

[43] Certains rapprochements linguistiques entre le nom du «pied» et celui du sol, assimilant l'accessoire à l'acte, vont dans ce sens. Voir, par exemple, le mot égyptien «sandale» que l'on peut traduire par «marche», selon H. de Meulenaere, *Ägyptologische Studien*, Berlin, 1955, p. 230 (cf. Jacq 1986: n. 1279). En grec aussi, Pindare emploie le mot πέδιλον pour désigner la marche ou le mouvement rythmé (ex. *Ol*. III 5, VI 8). De même, plus tard, dans la tradition shiite, un vers du *Récit du nuage blanc* décrit les pieds de l'Imâm, munis de sandales de couleur vert émeraude, retenues par des courroies d'hyacinthe rouge comme «[étant] posés sur ce monde». Là, selon l'interprétation d'Henry Corbin, les pieds étant, dans la stature de l'Imâm, la partie la plus proche du monde matériel, leur position renvoie à l'autorité que leur détenteur exerce sur ce monde. Le même commentateur insiste sur le symbolisme chromatique en jeu: «Les courroies maintiennent les sandales comme le *malahût* (la réalité spirituelle) maintient le *nâsût* (la réalité humaine). Elles sont d'hyacinthe non pas jaune (situé à mi-distance entre le blanc et le rouge, en se rapprochant de la Lumière des lumières) mais rouge (situé à mi-distance entre le blanc et le noir), parce que, tout en appartenant au monde de la Lumière, leur fonction s'exerce au niveau inférieur de la stature humaine, dont la couleur (vert) est intermédiaire entre le rouge et le noir (couleur du monde matériel le plus éloigné de la source de Lumière)» (cf. Corbin 1969: 215-217). Pour poursuivre le rapprochement entre le pied chaussé de sandales et le sol d'appui, pourrait-on supposer que les Grecs ont fait dériver du nom du pied le nom du sol (πέδον) ou de la plaine (πεδίον) avec leurs riches familles sémantiques? Une telle interprétation semble, au premier abord, séduisante, tant ressort clairement le rôle que jouent les sandales, interposées comme elles le sont entre la surface sur laquelle s'exerce le mouvement et les pieds qui assurent la locomotion: en plus d'optimiser la vitesse de déplacement, les sandales affermissent les jambes et la marche.

[44] Compte tenu de son savoir-faire en matière de razzia (Hermès Βοῦκλεψ: Soph. fr. 318 Radt; Βοοκλόπος: Nonn. *Dion*. I 337, *Orph*. *Arg*. 1057; Βοηλάτας: *Anth. Pal*. XI 176. 3 et Soph. *Ichn*. 123) et de transhumance (*HhHerm.* 491) ? Ou aux rapports étroits qu'entretiennent Hermès et, par la suite, Pan, son fils, avec le bétail et l'espace de l'ἀγρός (*Il.* XIV 490-491, Hés. *Th.* 444; Sim. fr. 555 (Campbell) chante l'Hermès pastoral, Xén. *Anab.* IV 8. 25, VI 2. 15 présente Hermès comme un guide infaillible de l'ἀγρός, Paus. II 3. 4, etc.).

Dans ce cas, les πτερόεντα πέδιλα hermaïques ne seraient qu'un dérivé de ses πέδιλα terrestres, même si, par la suite, elles arrivent à faire partie de l'image canonique du dieu[45]. Si Hermès se chausse de ses sandales (qui ne sont pas ailées!) même quand il se met en route de l'Olympe vers la terre, lors de la traversée en vol (ou en course rapide) de l'éther, ceci ne serait qu'une dérivation du modèle de la marche sur la terre qui aurait rendu les sandales indispensables pour tout type de déplacement. Cependant, Homère nous dit explicitement que les sandales d'Hermès portent le dieu «au gré des vents, aussi bien sur les flots que sur la terre sans limite», là où la mer et la terre sont les termes utilisés pour désigner l'univers dans son entier. D'une telle formule ne ressort aucunement l'attachement des sandales hermaïques à la terre; au contraire, elles semblent plutôt indifférentes à la nature du support d'appui et au contexte spatial du mouvement.

Si une telle hypothèse relative à la signification précise du contact entre les sandales et la terre était avérée, on s'attendrait à le voir passer dans le rituel. Autrement dit, le geste de chausser les pieds trouverait sa place dans le contexte religieux, médiation par les chaussures entre les pieds et le sol de l'espace sacré. Il y a nombre d'exemples de prescriptions rituelles où l'on retrouve, en effet, des allusions au port des sandales: dans la procession éleusinienne conduite par Iacchos, le chœur des initiés mentionne quelques sandales usées, fendues en lanières (κατεσχίσω...τὸ σανδαλίσκον); un magicien, pour obtenir la vision personnelle d'Apollon, se chausse de sandales en peau de loup, et celui qui sera victime des procès d'Antioche à la fin du IVe s. apr. J.-C. était chaussé de sandales de lin; le fidèle qui désire entrer dans un sanctuaire non déterminé de Lindos, au IIIe s. apr. J.-C. doit être pieds nus, ou alors porter des sandales blanches mais pas en peau de chèvre[46]. Ces exemples se voient toutefois contredits par d'autres prescriptions rituelles qu'impliquent des cultes et mystères célébrés à l'époque post-archaïque[47], où le port des sandales est interdit explicitement, à la faveur, au contraire, des pieds nus, expliqué

Voir à ce sujet A. J. Van Windekens, «Réflexions sur la nature et l'origine du dieu Hermès», *RhM* 114 (1961), p. 289-301 et Jaillard 2007: 237-242.

[45] Voir l'inventaire des chaussures que porte Hermès dans les représentations iconographiques dans *LIMC su*. Hermès, p. 383-384 (G. Siebert).

[46] *PGM* VII 728-729; Ammien Marcelin 29. 1. 29-31; *LSS* 91. 8 (cf. Bonnechère 2003: 242).

[47] Au moins à partir du IIIe s. av. J.-C., d'après les exemples fournis par Bonnechère 2003: 243, n. 73.

habituellement, faute d'autre explication ou d'une règle fixe, par l'importance du contact «chthonien» entre les pieds et le sol[48].

À en juger par la description des sandales d'Hermès, censées «porter [le dieu] au gré des vents» (τά μιν φέρον …ἅμα πνοιῆς ἀνέμοιο), et particulièrement d'après l'emploi du verbe φέρω «porter, transporter qqch. ou qqn.», il semblerait que le dieu, passif, se laisse porté par les moyens de locomotion qu'il vient d'attacher à ses pieds et qui agissent en pleine complicité avec les vents. Plus qu'un moyen de locomotion duquel le dieu se sert et qu'il maîtrise lors de ses courses, les sandales seraient de la sorte un instrument fabuleux dont le pouvoir surnaturel serait indépendant de celui de leur possesseur divin, ce qui contredit complètement la logique des déplacements divins qu'on a vue à l'œuvre jusqu'ici[49]. Si l'on regarde de plus près les moments correspondants à la mise en route d'Hermès et à son atterrissage[50], on se rend compte que l'agent actif du déplacement est le dieu lui-même: c'est lui qui oriente son vol vers la destination prévue, c'est lui aussi qui choisit le rythme du voyage et qui adapte sa course au milieu spatial[51].

---

[48] Andania: *IG* 5, 1, 1390, 1. 15 (= *LSCG* 65); Pergame: prescriptions d'Asclépios défendant ceinture, anneau et sandales (époque impériale: *LSAM* 14. 1. 10-11); Délos (Zeus Cynthios et Athéna Cynthia, époque romaine): *LSS*, 59, 14-15; Érésos (sanctuaire inconnu, IIe s. av. J.-C.): *LSCG* 124, 1. 17; Ialysos (Αλεχτρώνα, *ca* 300 av. J.-C.): *LSCG* 136, 1. 25-26; Lycosoura (sanctuaire de Déméter, IIIe s. av. J.-C.): *LSCG* 68, 7-8 (cf. Bonnechère 2003: 243, n. 73).

[49] Si l'on pousse trop loin les hypothétiques rapprochements linguistiques ou la comparaison avec les données fournies par le dossier des sandales égyptiennes, on risque de se tromper ou de fausser les données grecques. Par exemple, les sandales des divinités égyptiennes remplissent une fonction de guide qui oriente et protège à la fois. Dans un passage extrait du texte des *Pyramides*, les sandales sont identifiées aux yeux d'Horus que le dieu apporte au voyageur «afin qu'ils guident ce roi vers le firmament auprès d'Horus, vers le ciel auprès du grand dieu, afin qu'ils protègent ce roi de tous ses ennemis» (*Pyr.* 69a-71c, Akhtoy, col. *32-*36, cf. Jacq 1986: 109). Le thème est repris dans les *Textes des Sarcophages*: «Horus les (= les deux yeux d'Horus) a placés sur tes pieds, ô Osiris N que voici; ils la guident, cette Osiris N, vers le firmament auprès d'Horus, vers le ciel auprès du grand dieu; ils protègent cette N de tous ses ennemis» (*CT* VII 61bb-dd). Les sandales sont peut-être évoquées aussi en *CT* VII 62x-z, sans que le contexte soit toutefois assuré: «Je <t'>apporte les deux yeux d'Horus dans l'endroit qu'ils connaissent (?), prends-les, ce que je te donne, place (?) les pour lui sur le sol» (cf. Jacq 1986: 110 et n. 1257). Les sources littéraires grecques ne procurent guère des renseignements explicites sur les rôles d'orienteur et de protecteur qu'exercent les sandales d'Hermès ou d'autres dieux. Cependant, ces fonctions sont particulièrement hermaïques. Même dans les exemples égyptiens que nous venons de voir, ces fonctions ne constituent pas des qualités intrinsèques aux sandales, mais c'est Horus qui les leur emprunte. Si le motif des sandales «grecques» d'Hermès avait été importé du Proche-Orient, leurs fonctions auraient complètement assimilées à celles que remplit le dieu. Privées de ces rôles, les sandales d'Hermès deviennent des objets accessoires, mais indispensables, ce qui ne veut pas dire qu'elles effectuaient les déplacements de leur possesseur divin.

[50] Pour une analyse plus détaillée, voir les exemples des voyages effectués par Hermès traités dans les chapitres précédents.

[51] Dans les descriptions concernant les voyages d'Hermès, comme dans toute autre description concernant un voyage divin, l'emploi de φέρω et la figure de l'emportement qu'il suggère ne sont que des figures stylistiques dont le rôle est de mettre en évidence la facilité avec laquelle se déplace le dieu comme s'il glissait, la fluidité du vol transéthérien qu'aucun piège ne détourne de sa trajectoire et son caractère d'élément généré par la parfaite superposition de l'allure du mouvement divin et du cadre spatial qu'il traverse.

Les sandales, quant à elles, ne sont pas un véhicule, mais des objets accessoires qui garantissent la rapidité et l'ampleur de la course. Elles sont à Hermès ce que le char est à Zeus ou les ailes à Iris: il s'agit d'un attribut du «voyage» dont la signification originelle est impossible à retracer. Même si on ne sait pas comment Hermès se déplace et se sert de ses sandales, il est sûr qu'il contrôle d'un bout à l'autre son parcours, maîtrisant à la fois ses attitudes corporelles et les instruments qu'il porte. De plus, la nature du support sur lequel s'appuient les sandales d'Hermès lors de ses déplacements n'a pas d'effet sur le mouvement. Dans la mesure où «l'histoire d'Hermès telle que la raconte l'*Hymne* qui lui est consacré est avant tout déplacement, passage d'un type d'espace divin à un autre»[52], sa manière de se déplacer apparaît le plus clairement lors du voyage nocturne qu'il effectue pour ravir les vaches d'Apollon. C'est lui qui confectionne de lui-même ses sandales, en solitaire, en dehors de tout savoir et grâce exclusivement à la μῆτις qui l'habite[53]. Une fois qu'il se met en route, le dieu manœuvre ses sandales de façon à rendre leurs traces illisibles. Une fois le passage accompli, il les jette dans l'Alphée (!). Ainsi, Hermès dissimule leurs traces et se dissimule de sorte que son passage est assimilé à un discret brouillard se glissant à travers les serrures des demeures[54]. Le terrain sablonneux l'aide, certes, mais c'est Hermès surtout qui neutralise le contact des sandales avec le sol. Le sens du verbe ἀλεείνων qui désigne sa marche sur la route de retour de Piérie (v. 85) fait problème de par sa polysémie[55], mais nous partageons l'opinion de Dominique Jaillard, d'après laquelle «il faut sans doute laisser au verbe sa polysémie»[56]. Le chemin de retour d'Hermès ne montre que des traces inverses de sabots: il se trouve par là même annihilé. Ses sandales brouillent et retournent les traces, mais ce mérite revient uniquement au maître pourvu de

---

[52] Jaillard 2007: 101.

[53] Hermès δόλιος: *HhHerm.* 66, 76, 245, 282, 361, 405. De plus, le dieu est dit δόλιος chez Soph. *Phil.* 133; Ar. *Pl.* 1157, *Th.* 1202; Paus. VII 27. 1 (Pellène), etc.; *IG*³ *Appendix* 93, etc. L'épithète qualifie fréquemment le dieu dans les *defixiones*. Sur la μῆτις d'Hermès, voir Kahn 1978: 75; Detienne &Vernant 1974: 49-50, 119-121, 265-267, 287-290. Sur l'appartenance du tressage et de la vannerie dans le champ de la μῆτις, et ses rapports avec Athéna Ergané, voir Bérard 1976: 109.

[54] *HhHerm.* 144-145, *Il.* XXIV 445-446.

[55] Le sens courant du verbe, «éviter le chemin», ne semble pas approprié au contexte. Allen et Humbert rapprochent sa valeur sémantique de «fatigue de la route», ce qui convient au discours plaintif d'Hermès devant Apollon (v. 239): il ne faut pas mésestimer toutefois la valeur ironique et théâtrale de ces paroles. Radermacher suppose que le verbe fait allusion aux routes détournées qu'Hermès avait dû emprunter afin d'éviter les routes régulières et fréquentées. Cássola, s'appuyant sur la valeur probable d'ἀλεείνων au vers 239, unique autre occurrence du mot dans l'*Hymne*, et sur la comparaison avec un des sens d'ἀλεάξειν chez Hésychios, veut donner au verbe le sens de «cacher».

[56] Jaillard 2007: 143, n. 36.

tous les moyens suceptibles de rendre son passage insaisissable. Il combine ses τέχναι et ses μηχαναί avec la célérité d'une intelligence ingénieuse et rusée. Il maîtrise la course à tel point que, pour déconcerter les poursuivants potentiels, il brouille les traces, adopte une démarche zigzagante, presque erratique, combinant marche en avant et marche à reculons[57]. De plus, sa baguette l'aide à endormir la vigilance des gardiens et des chiens[58]. Son passage est ainsi au plus haut degré invisible et imperceptible. D'après les traces à double sens laissées par ses sandales, Apollon lui-même reconnaît que le vol n'a pu être que l'œuvre d'un δαίμων à la puissance admirable[59].

Que signifie la présence presque permanente des sandales dans l'équipement d'Hermès lors de ses déplacements ? Paradoxalement, c'est en fouillant parmi les données mythiques à la recherche d'autres sandales aussi fondamentales qu'on trouve une réponse fournie par des cas qui font exception, à savoir dans les exemples qui relèvent de ce qu'on appelle le «monosandalisme»: parmi les μονοκρήπιδες, les déchaussés à demi[60]. Tous ces exemples décrivent de contextes qui impliquent des passages, des franchissements de frontières ou de limites. Prenons quelques exemples significatifs, tirés de genres littéraires distincts, mais qui reflètent pourtant une idée commune. Thucydide décrit en détail les préparatifs des Platéens pour escalader la muraille des Péloponnésiens: d'abord, «ils attendirent la nuit, où le mauvais temps, la pluie, le vent et l'absence de lune devaient les favoriser. Ils commencèrent par franchir le fossé qui les entourait; puis ils abordèrent la muraille sans être aperçus des sentinelles ennemies, qui ne pouvaient les voir à cause de l'obscurité ni les entendre, car le vent couvrait le bruit de leur marche. De plus, les Platéens avançaient à une longue distance les uns des autres pour éviter que le choc des armes les trahît. Enfin ils étaient équipés légèrement et *n'étaient chaussés que du pied gauche* pour affermir leur marche dans la boue»[61]. Cet exemple de déchaussement à demi frôlerait

---

[57] *HhHerm.* 75, 210-211. Voir à ce sujet Leduc 1995a: 141 et 1995b.
[58] *Ibid.* 171. Voir à ce sujet Zografou 1997.
[59] *HhHerm.* 222-226, 343. Chez Sophocle, c'est en entendant le son de la lyre que les satyres retrouvent la trace d'Hermès (*Ichn.*, fr. 314 Radt, v. 176-250).
[60] W. Deonna, «Μονοκρήπιδες», *RHR* 112 (1935), p. 50-72; El. P. de Loos-Dietz, «Le *monosandalos* dans l'Antiquité», *BABesch* 69 (1994), p. 175-197; *id.*, «Mourir et ressusciter: un monosandalos gallo-romain et ses successeurs: une représentation unique dans une série unique accompagnée et soutenue par des motifs de nature variable», *BABesch* 76 (2001), p. 159-192; A. Moreau, *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, Paris: Les Belles Lettres, 1994, p. 131-136 (où «va-nu-pied» prend l'acception de μονοκρήπις); Ph. Bruneau, «Deliaca (X)», *BCH* 119 (1995), p. 59-62; Bruneau 2000; Bonnechère 2003: 240-245.
[61] Thuc. III 22. 2. L'exemple des Platéens reprend celui des Étoliens dont la coutume était de marcher sans chaussure au pied gauche soit pour être plus légers (comme les fils de Thestios, chez Eur. *Méléagre*, fr. 354

l'absurde, selon Philippe Bruneau, s'il ne renvoyait au contact «chthonien» de la boue, selon l'explication fournie par Pierre Ellinger[62]. Dans l'*Oreste* d'Euripide, le serviteur phrygien d'Hélène *échappe* à l'incendie du palais royal grâce précisément (et uniquement!) à ses «babouches barbares» (v. 1369-1370). Un jour, Jason traverse à pied l'Anaurus dont le cours était troublé par des torrents, tout en transportant sur ses épaules Héra, qui avait pris la forme d'une vieille femme pour mettre à l'épreuve les mortels. Lors de cette rencontre significative et de la traversée difficile, Jason perd l'une de ses sandales, ce qui, par la suite, détermine Pélias - averti d'avance par un oracle qu'il périrait par les conseils d'un homme qu'il verrait paraître en public avec une seule chaussure– à ordonner au héros d'entreprendre une navigation dangereuse, espérant qu'il trouverait la mort au milieu des mers ou des peuples étrangers[63]. Cependant, grâce à son attitude pleine de compassion pour le vieille femme, Jason jouira de la protection d'Héra tout au long de son voyage. Ces exemples de port de sandales ou de déchaussement accidentel d'un pied[64] mettent en évidence le rôle significatif que les récits octroyent aux sandales (ou, au moins à l'une d'elles) dans des moments critiques, voire décisifs dans l'économie narrative. Ce sont toujours des circonstances exceptionnelles, soit qu'elles soient liées à une forme d'initiation, soit que les personnages se trouvent à un tournant crucial de leur existence, soit qu'ils touchent à la mort. De toute façon, c'est à l'aide des sandales ou au prix de la perte de l'une d'elles que les héros passent d'un endroit à l'autre et, donc, d'un état à l'autre: le serviteur d'Hélène échappe à l'incendie, Jason vient s'en prendre à Pélias, les Platéens veulent assiéger la citadelle des Péloponnésiens, Persée s'en va égorger la Gorgone (si on le compte parmi les μονοκρήπιδες, vu qu'on lui emprunte une sandale). C'est ainsi que Philippe Bruneau explique, dans son étude qui traite uniquement des μονοκρήπιδες, le rôle du motif du déchaussement ou de la perte d'une chaussure: «c'est d'abord le conflit où ils s'engagent et le danger mortel qu'ils courent»[65]. Il récuse l'interprétation de Pierre Vidal-Naquet, qui explique le monosandalisme comme l'«un des éléments caractérisant les

---

Kannicht), soit, comme l'explique une scholie à Pindare, *Pyth.* IV 75, «pour la raison qu'ils sont belliqueux au plus haut point» (cf. Bruneau 2000: 68).

[62] Bruneau 2000: 69; Ellinger 1993: 55-58.

[63] Ap. Rhod. *Arg.* I 8-11 et III 66-75. On retrouve des allusions à cet épisode chez Pind. *Pyth.* IV 75; Lyc. *Al.* 1310. Pour la représentation figurée de l'épisode, voir *LIMC su.* Iason, nos. 3 et 4.

[64] Pour d'autres exemples de monosandalisme, voir Bruneau 2000: 66-68.

[65] Bruneau 2000: 69.

héros qui assurent la liaison entre le monde sauvage et celui de la cité»[66]. Au contraire, Bruneau propose une interprétation plus large, fondée sur la croyance répandue «qu'une aptitude supérieure s'achète au prix d'une lésion physique», en invoquant comme exemples le parallèle souligné par Alain Moreau dans les *Argonautiques* entre Jason qui perd une sandale, la colombe qui laisse quelques plumes en franchissant la passe périlleuse et la nef Argô qui laisse les ornements de l'aplustre également en franchissant la passe. Ou bien encore, l'excellence technique d'Héphaïstos Boîteux, les dons prophétiques des devins aveugles tels Tirésias ou Phinée, même l'excellence en matière de ποιεῖν d'Homère…

Il y a des cas où le rôle que jouent les sandales lors des franchissements des frontières ou des limites des plus hermétiques est encore mieux mis en valeur puisqu'elles accompagnent le passage vers l'Au-delà, tel Dionysos en route pour l'Hadès, dans les *Grenouilles* (v. 47, 556-558), qui porte des cothurnes. Selon Hippobote, Empédocle se dirigea vers l'Etna et, une fois arrivé près du cratère de feu, il plongea et disparut, voulant confirmer qu'il était un dieu; ce fait fut prouvé plus tard quand le volcan vomit une de ses sandales. En effet, complète Diogène Laërce, il avait l'habitude de se chausser de bronze (Diog. Laërc. VIII 69). Plus tard, dans une histoire racontée par Lucien et calquée, semble-t-il, sur celle de Mélissa, chez Hérodote (V 92), une épouse défunte apparaît pour reprocher à son mari de ne lui avoir brûlé sur le bûcher qu'une seule sandale brochée d'or et exige qu'il remédie à la situation en lui indiquant où se trouve la seconde… Ces deux derniers récits ne précisent pas si Empédocle ou l'épouse défunte n'ont pu entrer aux Enfers à cause de ce «monosandalisme», mais les deux exemples témoignent d'une relation particulière entre le port de sandales et le passage vers l'au-delà[67]. À la lumière de ces exemples, la signification du geste dont Hermès jette ses sandales dans l'Alphée, puissance chthonienne, s'éclaircit davantage.

Y a-t-il un dénominateur commun au port des sandales et au déchaussement accidentel d'un pied? Ou faut-il postuler un caractère distinct pour les exemples de monosandalisme? De nombreux exemples, outre ceux mentionnés plus haut, donnent à penser que le motif du *monosandalos* marque toujours une transition, une fin et un nouveau début, mais sous des formes variées qui sont à interpréter séparément. De tels exemples

---

[66] Bruneau 2000: 71 qualifie de procustéenne cette explication qui imagine que, «allant par étapes, le demi-sauvage commençait par porter une seule chaussure et qu'il fallait être totalement acculturé pour avoir la paire».

[67] Plus tard, Virgile, quand il décrit Didon se préparant au suicide, utilisera l'expression «un seul pied délié de ses attaches» (*Én.* IV 518).

attestés dans les traditions littéraire et iconographique au long de l'Antiquité permettent à Elizabeth P. de Loos-Dietz de conclure que le fait d'avoir abandonné, perdu ou donné une chaussure indique une situation de *separatio*, c'est-à-dire la phase initiale d'un rite de passage (mariage, passage au statut de guerrier, initiation religieuse, guérison, épreuves diverses) ou une situation de transition. Cela est valable quand le *monosandalos* est un humain. Au contraire, chez un dieu, le port de sandales, même d'une seule, est la marque de son pouvoir sur le monde supraterrestre et infraterrestre, par exemple Hermès, dieu marcheur, bon connaisseur et maître des routes terrestres et des voies de passage, guide même des chemins vers l'Hadès. Ses sandales, ailées ou non, conviennent ainsi parfaitement aux fonctions du dieu. Son savoir-faire en matière de cheminement, il ne le doit pas à ses compagnons habituels, les sandales et le bâton, comme on le verra. Même si Hermès se sert de ces accessoires, ce sont ses fonctions divines qui en ont fait son équipement obligatoire et ses insignes particuliers. L'imagination archaïque a su inventer des accessoires aux accessoires, c'est-à-dire des ailes aux sandales, pour les harmoniser aux déplacements divins. Les sandales hermaïques gagnent des ailes non tant pour répondre aux qualités des milieux spatiaux traversés (éthérien et/ou aérien) que pour s'accorder avec l'allure divine de leur possesseur et pour marquer la pleine maîtrise du dieu sur tout ce qui relève du passage, de la transition, du franchissement des limites.

Le bâton est l'autre compagnon fidèle de tout marcheur. Toujours dans le registre de la comparaison avec le dossier égyptien des accessoires de locomotion, on observe que le bâton figure, auprès des sandales, parmi les outils dont tout marcheur s'équipe, car on lui dit, particulièrement dans un contexte funéraire: «prends pour toi ton bâton, ton pagne, tes sandales et tes armes pour la route»[68]. Chez Homère, Hermès se munit de sa ῥάβδος «la baguette au moyen de laquelle il charme à son gré les yeux des mortels ou réveille ceux qui dorment» à chaque fois qu'il part en mission en tant que messager de Zeus[69]. Dans l'*Iliade*, l'outil n'apparaît qu'à cette occasion. Il en va de même pour l'épithète χρυσόρραπις «à la baguette d'or», jamais mentionnée dans l'*Iliade*, mais employée trois fois dans l'*Odyssée*

---

[68] *CT* I 71h-72a (cf. Jacq 1986: n. 1268 et 1320).
[69] *Il.* XXIV 339-345 = *Od.* V 43-49. Ou encore, dans l'épisode où le dieu conduit les âmes des prétendants vers l'Hadès (*Od.* XXIV 2).

pour parler d'Hermès[70]. Quant à la ῥάβδος, elle apparaît dans l'*Odyssée* non seulement dans la main d'Hermès, mais aussi dans celles de Circé et d'Athéna, dans des contextes magiques liés aux métamorphoses opérées par les deux déesses[71]. Il est difficile de dire si la ῥάβδος odysséenne d'Hermès est identique à celle qu'il reçoit d'Apollon à la fin de *l'Hymne homérique* qui lui est dédié (v. 528-530). Cette dernière doit prémunir le porteur contre tout dommage. On la voit en effet en action chez Hipponax, alors que le dieu invoqué à son secours, Hermès «avec son caducée tout brillant d'or»[72] vient à son aide: il apparaît aux côtés du poète, se déplace jusqu'à sa maison et met en fuite son adversaire (Boupalos?).

Les fonctions magiques associées à la ῥάβδος d'Hermès sont mentionnées aussi dans d'autres épisodes, à part celui du dernier chant de l'*Iliade* où il sert pour endormir les sentinelles achéennes. Également, dans l'*Hymne homérique à Hermès*, il est l'instrument avec lequel le dieu, à son grè, éveille ou verse la Léthé sur les yeux des mortels (v. 210). Quant à Argos, une autre victime d'Hermès, Bacchylide et, par la suite, Ovide, pensent que celui-ci tombe en proie au sommeil plutôt sous l'effet d'un chant lénifiant que de la baguette du dieu[73]. On comprend aisément les rapports entre la baguette, le sommeil et la mort si l'on pense aux liens étroits qu' Hermès entretient avec, d'une part, le registre vespéral et nocturne (le moment privilégié de ses incursions), d'autre part, avec le registre de la mort (à titre de psychopompe, Hermès conduit, baguette en main, les âmes vers l'Hadès). Il est le guetteur nocturne (νυκτὸς ὀπωπητήρα, *HhHerm*. 15), le conducteur des songes (ἡγήτορ ὀνείρων, *HhHerm*. 14)[74]. Quand les Phéaciens versent une dernière libation avant d'aller se coucher, ils l'adressent à Hermès (*Od*. VII 136-138). Les Heures elles-mêmes se transmettent leurs dons tour à tour, en avançant sous la conduite d'Hermès[75], car la succession des Heures est un échange, une traversée des seuils du temps,

---

[70] *Od.* V 87 = X 277 = X 331: Ἑρμεία χρυσόρραπι. Toujours relative à Hermès, l'épithète est utilisée dans *HhDém.* 336, *HhHerm.* 539, *HhAphrod.* 117 et 121, *HhHest.* 8 et 13.
[71] Circé: *Od.* X 238, 293, 319, 389; Athéna: *Od.* XIII 429, XVI 172 et 456. Le seul contexte ordinaire d'emploi du ῥάβδος est celui où le mot désigne la longe gaule d'un pêcheur (*Od.* XII 251).
[72] Hippon. fr. 79. 10 (Masson).
[73] Bacch. XIX 29-39; Ov. *Mét.* I 528-723. Ce dernier reconnaît qu'Hermès possède une baguette qui fait tomber dans le sommeil, mais on la voit opérer comme objet de séduction (*ibid.*, XI 307-309).
[74] La préférence pour la nuit se retrouve même dans les fonctions d'Hermès liées à la divination, car à Pharai, en Achaie, il ne rend ses oracles qu'au crépuscule (cf. Paus. VII 22. 2-4).
[75] Ainsi qu'on le voit sur un relief archaïque de l'Acropole, datant de la fin du VIe s. av. J.-C., dans U. Hausmann, *Grechische Weihreliefs*, Berlin: De Gruyter, 1960, II, fig. 1 et 60-61, fig. 30-31.

qui a besoin du dieu de l'échange et des traversées pour se faire comme il faut. Ces actions d'Hermès correspondent pleinement à sa figure de passeur dans le domaine à la fois spatial et temporel: il est familier de toute espèce d'espace liminal des confins où se situe la frontière entre jour et nuit, ici-bas et au-delà, vie et mort.

D'après Gérard Siebert, la ῥάβδος merveilleuse n'évoque guère le κηρύκειον du héraut qui est l'insigne quasi permanent d'Hermès dans l'imagerie même si, dans la suite des poèmes, le messager devient héraut. Tous les deux dérivent cependant du bâton: ce sont des dérivés en forme et en contenu symbolique, à cause des rôles qu'ils remplissent en vertu même du caractère polysémique du bâton. Dans sa célèbre étude consacrée aux «Batôns et bâton du mâle, adulte, citoyen», Pierre Brulé cite d'autres avatars: le sceptre de Zeus et des rois fondateurs, notamment ioniens mentionnés par Strabon (XIV 1. 3), la lance (même tenue par la déesse), la trique, feuillue ou non, du pédonome ou de l'arbitre de concours, le bâton à gros bout (avec ses inévitables dérivations argotiques vers le sexe masculin), le ῥόπαλον, c'est-à-dire la massue héracléenne, l'échalas dionysiaque, la férule des juges athéniens, la σκυτάλη lacédémonienne au diamètre bien déterminé sur laquelle on enroulait les dépêches de la cité, la houlette bucolique[76]. Tous ces éléments se rejoignent dans la mesure où tous sont issus en quelque sorte de la pauvre tige de bois, partie obligée de l'équipement pour la route lors des cheminements pédestres et, par la suite, lors de tout parcours, des dieux comme des mortels. Si variée que soit la famille morphologique des dérivés du bâton, leur ancêtre n'est à l'origine qu'un objet utilitaire ou qu'un accessoire du costume qui remplit ainsi deux fonctions élémentaires, l'une technique, liée à la locomotion, l'autre esthétique dérivée du fait que «le costume est moins un pour-soi qu'un pour-les-autres»[77]. Comme d'autres objets, le bâton vaut davantage pour l'usage qu'on en fait que pour ce qu'il est en lui-même.

À partir des contextes liés au voyage où apparaît le bâton – car c'est là qu'on peut le mieux comprendre le riche potentiel de cette figure intimement liée aux mouvements dans l'espace - , nous nous proposons de montrer les fonctions élémentaires qu'il remplit et desquelles dérivent toutes les autres. En premier lieu, le bâton apporte une telle aide à la locomotion qu'il arrive à remplir la fonction d'un troisième membre marchant. On s'y appuie, on s'en sert lors des mouvements amples, on ajuste les mouvements ou l'on se

---

[76] Brulé 2007: 124.
[77] *Ibid.*

redresse grâce à lui alors que le corps perd l'équilibre, on s'y repose. Tenu en main, le bâton se transforme en signe d'autorité de par la force, voire la violence qu'il exerce sur les obstacles rencontrés en chemin. De là vient l'image du pouvoir qu'il exerce au moins sur ceux qui sont censés en être privés[78].

Il sert également comme appui à la station debout, soit verticale, soit en déséquilibre. Si les sandales étaient intimement liées à la locomotion proprement-dite, le bâton sert plutôt au maintien de l'équilibre corporel. Comme les sandales, le bâton s'ajoute aux pieds posés à terre et, appuyé au sol, rejoint le corps. Souvent, les corps divins s'en servent en position d'équilibre précisément pour renforcer l'assurance statique et l'effet imposant de la posture verticale. Les images éclatantes des interventions épiphaniques ont fréquemment recours à cette attitude théâtrale.

Grâce à son maniement, le bâton devient aisément flexible et arrive à faire partie de tout échange verbal, de toute attitude corporelle discursive. Extension de la main, il est assimilé aisément au langage gestuel à titre d'instrument corporel fondamental. D'ailleurs, comme le montre Pierre Brulé en examinant les représentions iconographiques de cet outil, le bâton est plus souvent à usage statique et non locomoteur[79]. Plus proche du porteur que les vêtements, le bâton participe du décor corporel, tant dans le registre de la mobilité que dans celui de la statique «statuaire». La diversité des usages que tire Hermès de son caducée se vérifie notamment dans l'inventaire des positions que l'objet prend dans les représentations iconographiques. Gérard Siebert compte pas moins de neuf positions, sans mentionner le caractère néanmoins simplificateur et approximatif du relevé d'exemples: le caducée tenu à la verticale, levé obliquement, pointé vers le sol, porté à l'horizontale ou sur l'épaule, tenu de biais dans les mains repliées sur la poitrine, dans la saignée du coude, en appui sur le sol[80]. Si les trois premières positions correspondent à des gestes actifs dans lesquels l'objet exerce son efficacité, les autres correspondent à des attitudes passives d'Hermès, ce qui valide l'hypothèse qu'avançait Pierre Brulé concernant la prééminence du bâton dans les positions corporelles statiques. On remarque toutefois que la figure noire qu'affectionnent les peintres archaïques est dominée largement par des représentations du caducée appuyé sur l'épaule (32 occurrences pour les figurations de profil et 106 pour les figurations de profil trois quarts et de trois quarts face) ou porté à l'horizontale (23

---

[78] *Ibid.*, p. 126.
[79] *Ibid.* p. 127.
[80] Cf. *LIMC su.* Hermès, p. 381-382 (G. Siebert).

occurrences). Ce sont des positions qui n'ont en général d'autre fonction que «de souligner le confort d'une attitude de marche ou de repos»[81], ce qui témoigne une fois de plus de l'attachement des imagiers archaïques à la figure d'Hermès surpris en attitude de marche à pied, en guide ou en messager, bâton en main et sandales aux pieds, ailées ou pieds nus…

[81] *Ibid.* p. 382.

Appendice V: Déplacements transéthériens des dieux non messagers.

En guise de complément au traitement des schémas des voyages des messagers divins à travers l'éther, dans un second temps de notre analyse, nous nous proposons de passer en revue d'autres schémas spécifiques des déplacements transéthériens effectués par d'autres dieux que les messagers. Pour mieux cerner une telle typologie, nous ferons appel aux formules verbales qui désignent les mouvements divins, aux verbes de mouvements qui désignent des descentes/montées des dieux à travers l'éther. Nous nous placerons dans une perspective synchronique, celle de la langue homérique. Cette option méthodologique s'impose pour essayer de systématiser le vaste matériel relatif aux voyages divins transethériens, offert surtout par l'*Iliade*[1], en fonction de la *deixis* spatiale liée étroitement au sémantisme des verbes grecs de mouvement. En outre, cette démarche est conforme à une tendance de recherche relativement récente, développée dans les années 1960 notamment dans les écoles anglo-saxonnes[2]. Les partisans de cette approche s'inspirent de la théorie de Lucien Tesnière[3], précurseur de la grammaire générative. Son système linguistique formalise les structures syntaxiques et met ainsi en évidence les relations verticales et horizontales qui articulent et soutiennent les soubassements de toute langue, assignant à cet effet une place de choix au verbe et à ses valeurs du fait que le verbe régit les compléments (actants du verbe) qui, eux-mêmes, régissent les éléments subordonnés, à savoir des circonstants indiquant les circonstances du processus. Une telle méthode nous permet de déterminer la valeur des verbes de mouvement dans leur contexte, c'est-à-dire dans ce qu'ils sont aptes à signifier dans le discours. Cette valeur ressort directement, comme on le verra, du caractère des séries analytiques auxquelles ils appartiennent.

---

[1] Les courses des dieux non messagers à travers l'éther obéissent aussi à des exigences dramatiques. Dans l'*Iliade*, le rhapsode structure l'action sur deux plans distincts: ce qui se passe dans le camp des dieux et dans le camp des mortels. Les deux camps communiquent entre eux: en fonction de ce qui se décide dans l'Olympe, les dieux se mêlent ou non aux affaires humaines, d'où le va-et-vient intense entre leurs résidences olympiennes et la plaine troyenne. Au contraire, l'*Odyssée* est fidèle à la lettre et à l'esprit du programme religieux tracé par Zeus dans le premier chant qui prône le non-interventionnisme des dieux. Les dieux, en effet, restent plutôt absents, résignés et relégués dans leur monde. Les seuls dieux qui s'y affairent, Athéna et Poséidon, parfois Hermès, choisissent une forme de secours et des interventions rapprochées; ils agissent de près, se tiennent sur les traces des mortels et à leurs côtés.

[2] C. Fillmore, «Deictic categories in the semantics of 'come'», *FL* 2 (1966), p. 219-227; J. Lyons, «A note on possessive, existential and locative sentences», *FL* 3 (1967), p. 390-396; H. Seiler, «Probleme der Verb-subkategorisierung mit Bezug auf Bestimmungen des Ortes und der Zeit», *Lingua* 20.4 (1968), p. 337-367; J. Anderson, «On the status of lexical formatives», *FL* 4 (1968), 308-310; *ibid.*, *The Grammar of Case*, London-New York, 1971.

[3] L. Tesnière, *Esquisse d'une syntaxe structurale*, Paris: Klincksieck, 1953; *ibid.*, *Éléments d'une syntaxe structurale*, Paris: Klincksieck, 1959.

Βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων représente un syntagme idiomatique très fréquemment employé pour décrire le premier temps, celui de la mise en route, des descentes des dieux sur la terre. Il sert dans sept de ces descriptions[4], dont cinq appartiennent à Athéna (trois dans l'*Iliade*, deux dans l'*Odyssée*) et deux autres, dans l'*Iliade*, concernent Apollon et Thétis. À l'exception du vers qui ouvre la description de la descente d'Apollon (*Il*. I 44), où le verbe qui annonce la mise en marche (βῆ δὲ) n'est suivi d'aucun autre verbe de mouvement, dans tous les autres contextes, βαίνω est doublé par ἀΐσσω en fin de vers. Ainsi, le vers formulaire devient βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων ἀΐξασα et décrit six traversées à travers l'éther, comme nous le verrons dans ce qui suit. Puisque la formule βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων préside aux descentes divines, ne qualifiant toutefois que le moment de la mise en route, nous classerons les exemples qui serviront à notre analyse en fonction du verbe second, qui figure dans le deuxième hémistiche et décrit à proprement parler le mouvement effectué par les dieux engagés dans un déplacement.

εἶμι. En tête de la série des voyages divins à travers l'éther selon l'*Iliade*, figure la descente d'Apollon qui a lieu dès le premier chant du poème. C'est aussi la première intervention d'Apollon, dieu qui, en règle générale, se tient plutôt à l'écart, se mêle rarement des affaires des mortels, se retire dans une sorte de neutralité et se réserve une attitude passive de spectateur. À l'appel de Chrysès, Apollon se met pourtant immédiatement en route vers la plaine de Troie:

βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων χωόμενος κῆρ,
τόξ' ὤμοισιν ἔχων ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην:
ἔκλαγξαν δ' ἄρ' ὀϊστοὶ ἐπ' ὤμων χωομένοιο,
αὐτοῦ κινηθέντος: ὁ δ' ἤϊε νυκτὶ ἐοικώς.
ἕζετ' ἔπειτ' ἀπάνευθε νεῶν, μετὰ δ' ἰὸν ἕηκεν.

«il descend des cimes de l'Olympe, le cœur en courroux, ayant à l'épaule, avec l'arc, le carquois aux deux bouts bien clos; et les flèches sonnent sur l'épaule du dieu courroucé, au moment où il s'ébranle et s'en va, pareil à la nuit. Il vient se poster à l'écart des nefs, puis lâche son trait» (*Il*. I 44-48).

[4]*Il.* I 44 (Apollon) = *Il.* II 167 (Athéna) = *Il.* IV 74 (Athéna) = *Il.* XXII 187 (Athéna) = *Il.* XXIV 121 (Thétis) = *Od.* I 102 (Athéna) = *Od.* XXIV 488 (Athéna) = *HhDém.* 450 (Rhéïa).

La réaction d'Apollon est prompte et s'inscrit ainsi dans la tradition de la bonne volonté manifestée par les dieux homériques face aux prières des humains. De plus, elle répond aux exigences narratives, car elle permet à l'intrigue de débuter: c'est à Apollon, parmi tous les Immortels, que revient l'honneur d'ouvrir la chaîne narrative des causes et des effets. Il quitte l'Olympe déjà armé de ses armes conventionnelles (l'arc, le carquois, les flèches) et se met en route de manière bien déterminée. Peut-être ses mouvements et ses gestes suivent-ils un plan déjà arrêté ou une décision prise instantanément ou, au contraire, plaident-ils en faveur du caractère «violent et brutal» du dieu[5]. Le tableau de la descente se déploie sur un mode particulièrement épiphanique. Il attire l'attention sur les accessoires du dieu, inséparables de l'appareillage du départ, et ne restitue que les effets acoustiques qui accompagnent le mouvement dont les traits sont mis de la sorte en évidence: on a affaire à un mouvement vif et décidé. Quant à la descente du dieu, on sait qu'«il s'ébranle et s'en va pareil à la nuit » (αὐτοῦ κινηθέντος: ὃ δ' ἤϊε νυκτὶ ἐοικώς), ce qui produit une image magistrale susceptible de nourrir toute sensibilité religieuse portée sur les formes sublimées du divin. Le dieu à longue portée s'affranchit de l'espace et du temps. Le vers suivant le trouve déjà installé à son poste de guet, à l'écart des nefs achéennes. Aucun verbe d'action ne qualifie la manière dont Apollon traverse l'éther: en vol? en courant? d'une seule enjambée? L'apposition descriptive ὃ δ' ἤϊε νυκτὶ ἐοικώς contient un terme de comparaison tiré du registre des forces des éléments, celles de la nuit. Le verbe κινέω exprime l'allure secouée du mouvement[6], tandis que l'emploi d'εἶμι ne le qualifie d'aucune façon. Le dieu «s'en va», s'éloignant à toute allure du lieu-repère de l'énonciation et, en même temps, du lieu-source de son mouvement: la valeur déictique centrifuge d'εἶμι se retrouve dans ce contexte et exprime un mouvement de valeur neutre du point de vue de l'orientation spatiale. Faute de complément de lieu qui précise la direction du déplacement dans l'espace, le mouvement d'Apollon suit une trajectoire descendante implicite et générique, orientée vers l'ailleurs, comme s'il était envisagé pour lui-même. En témoigne

---

[5] Dumézil 1987: 59, Strauss Clay 1994: 25-27, Frangeskou 2000: 122-123 et de nombreux autres commentateurs soulignent le statut «délien», violent et brutal, que manifesterait Apollon exclusivement dans ce premier chant de l'*Iliade*.

[6] Le mot se dit de l'assemblée «*toute secouée*, comme une mer aux hautes lames, comme la mer Icarienne, quand Euros et Notos, pour la mettre en branle, sortent en bondissant des nuées de Zeus Père» (*Il.* II 144), du mouvement par lequel «Zéphyr s'en vient *secouer* la haute moisson» (*Il.* II 147), etc.

l'«emploi absolu 'pur'»[7] du verbe dans ce contexte et qui semble caractériser εἶμι et peut-être aussi les verbes à valeur spatiale centrifuge.

Selon Françoise Létoublon, l'emploi d'εἶμι implique toujours la décision d'un départ imminent, éventuellement accompagnée d'une explication sur le but ou l'intention du déplacement. Cet aspect se développe sous l'influence d'une règle qui concerne l'emploi d'εἶμι à la première personne du singulier, où il y a toujours une décision de se mouvoir, l'engagement personnel du sujet de l'énonciation étant souvent souligné par une particule ou un pronom personnel. Dans notre exemple, Apollon se met en route immédiatement après qu'il a entendu la prière de Chrysès (ὣς ἔφατ' εὐχόμενος, v. 43)[8] et passe ainsi directement à l'action, sans que le rhapsode lui donne la parole pour indiquer son intention. Il s'agit, en effet, d'un trait spécifique des interventions du dieu, conforme à sa nature et à sa façon d'agir. Nous rencontrons, pourtant, cette nuance dans l'emploi d'εἶμι dans trois discours de Thétis: alors qu'elle promet à son fils qu'elle prendra la route du palais de Zeus (I 427: καὶ τότ' ἔπειτά τοι εἶμι Διὸς ποτὶ χαλκοβατὲς δῶ) ou alors qu'elle assigne des tâches à ses sœurs marines, déclarant que, quant à elle, «elle s'en va dans le haut Olympe» (XVIII 142 –143: ἐγὼ δ' ἐς μακρὸν Ὄλυμπον εἶμι…), chez Héphaïstos, pour voir s'il voudra donner des armes illustres à son fils ou, enfin, alors qu'elle consent, devant Iris, à obéir à l'ordre de Zeus et à se rendre dans l'Olympe (XXIV 92: εἶμι μέν…). Chacune de ces déclarations d'intention est suivie par la mise en route et chacun de ses déplacements subséquents a comme cible l'Olympe. Dans le premier cas, à l'aube du jour même où les dieux rentrent chez eux après leur visite chez les Éthiopiens, Thétis «émerge du flot et monte vers l'Olympe et le vaste ciel» (I 496-497: ἀλλ' ἥ γ' ἀνεδύσετο κῦμα θαλάσσης/ ἠερίη δ' ἀνέβη μέγαν οὐρανὸν Οὔλυμπόν τε): son déplacement ascensionnel est désigné par le verbe ἀναβαίνω, où βαίνω décrit le mouvement d'un seul coup ou d'une seule enjambée et le préverbe ἀνά- renvoie clairement à un lieu élevé, à une aire non définie par rapport à un objet et marque l'extension du mouvement du début

---

[7] Létoublon 1985: 44-45.

[8] Le hémistiche formulaire ὣς ἔφατ' εὐχόμενος marque d'habitude le passage de la réception du message à l'action divine. On peut en inventorier seize occurrences homériques, auxquelles s'ajoutent deux autres formules légèrement modifiées (ὣς ἔφατ', οὐδ' ἄρα ou ὣς ἔφατ', οὐδ' ἀπίθησε).

jusqu'à sa fin[9]. Dans le deuxième exemple, Thétis fonctionne dans l'urgence et passe immédiatement à l'action puisqu'elle «va, pour son fils, dans l'Olympe chercher des armes illustres» (v. 146-147: ἣ δ' αὖτ' Οὔλυμπόνδε θεὰ Θέτις ἀργυρόπεζα/ ἤϊεν ὄφρα φίλωι παιδὶ κλυτὰ τεύχε' ἐνείκαι). Le déplacement transéthérien proprement dit est décrit en un seul vers qui mentionne les pieds de la déesse – les illustres pieds d'argent de Thétis ! – comme agent de la montée qui prend ainsi l'allure d'une course à pied: «ses pieds l'emportent vers l'Olympe» (v. 148: τὴν μὲν ἄρ' Οὔλυμπόνδε πόδες φέρον), leur action étant désignée par le verbe φέρω que nous venons de voir utilisé dans d'autres contextes de déplacements transéthériens qui impliquaient les chevaux en tant que figures instrumentales du parcours divin. Remarquons, à l'occasion de cet exemple, que la marche à pied fait partie des façons de se déplacer d'une déesse qui, en d'autres occasions, peut se servir aussi de plongeons ou de vols[10]. Ceci revient à dire que le domaine éthérien se laisse parcourir aussi à pied (comme il se laissait frapper aussi par les sabots des coursiers divins), comme s'il offrait une surface ferme semblable à celle de la terre. Il ne faut pas, pour autant, tomber dans les excès des interprétations réalistes de l'espace, vu qu'il ne s'agit pas des pieds de n'importe qui et que le cheminement rapide de la déesse peut aisément se confondre avec le vol.

On retrouve une autre déclaration d'intention faite à la première personne du singulier qui annonce une traversée de l'éther et qui emploie le verbe εἶμι dans le discours d'Héra, préliminaire à son soi-disant voyage de l'Olympe vers les extrémités du monde, chez Océan, alors qu'elle dit à Aphrodite: «je m'en vais aux confins de la terre féconde, visiter Océan, le père des dieux, et Téthys, leur mère» (XIV 200-201: εἶμι γὰρ ὀψομένη πολυφόρβου πείρατα γαίης/ Ὠκεανόν τε θεῶν γένεσιν καὶ μητέρα Τηθύν). Certes, Héra ne réalise pas son projet, mais elle se sert aussi du verbe εἶμι au sens souligné par Françoise Létoublon, celui conformément auquel «εἶμι exprime une décision de se mouvoir vers l'ailleurs, valable à partir de l'instant où elle est énoncée»[11]. Un autre emploi du verbe dans le même sens se retrouve dans la déclaration d'intention d'Iris à son départ

---

[9] Cf. Horrocks 1984: 213.
[10] On verra plus loin de quelle façon Thétis se sert du vol aux côtés d'Iris. Voir ci-dessous, section ἀΐσσω, p. 548.
[11] Létoublon 1985: 66.

de la résidence de Borée vers le pays des Éthiopiens[12], autre pays des confins qui engage un mouvement de valeur déictique centrifuge d'éloignement progressif du lieu-repère de l'énoncé, orienté, en outre, vers un *ailleurs* peu déterminé. En effet, dès qu'Iris termine son énoncé, «elle dit et s'en va» d'un coup ou d'une seule enjambée (*Il.* XXIII 212: ἣ μὲν ἄρ' ὣς εἰποῦσ' ἀπεβήσετο), ici le préverbe ἀπο neutralise la *deixis* spatiale de βαίνω. Il est intéressant de remarquer que cet hémistiche formulaire qui apparaît dix fois dans les poèmes homériques désigne à neuf reprises les sorties de scène de deux déesses, Athéna ou Iris, qui ont mené à bien leurs missions auprès des mortels[13]: si, dans le cas d'Iris, le départ se fait dans une direction indéterminée, similaire à l'*ailleurs* d'où elle surgit aux côtés des expéditeurs de ses messages, dans le cas d'Athéna il s'agit toujours d'un départ vers une destination, implicite ou explicite, les hauteurs de l'Olympe qu'elle regagne en fin de mission.

ἔρχομαι. Toujours au premier chant de l'*Iliade*, on assiste à l'intervention d'Athéna auprès d'Achille (v. 194-). Elle «*vient* du ciel», y étant dépêchée par Héra: ἦλθε δ' Ἀθήνη οὐρανόθεν (v. 194-195). Le contexte ne fournit aucune indication quant à la traversée de l'éther, se résumant au constat de l'arrivée. Le vers suivant précise le contexte locatif de son atterrissage, à savoir l'endroit déterminé de la plaine troyenne où avait lieu l'assemblée des Achéens. En opposition complète avec les données de l'intervention d'Apollon et conformément à sa nature de déesse qui se mêle volontiers aux affaires de mortels et s'approche tout près d'eux, Athéna intervient au cœur de la réunion et arrête sa course transéthérienne précisément derrière le Péléide. Elle signale sa présence à Achille uniquement, en posant sa main sur ses cheveux blonds. Mieux développée, comme toujours dans les interventions inopinées des dieux, est la stupéfaction d'Achille. Pourtant, il reconnaît aussitôt Pallas Athéna et lui demande: «Pourquoi *es-tu venue*, fille de Zeus qui tient l'égide?» (v. 202: τίπτ' αὖτ' αἰγιόχοιο Διὸς τέκος εἰλήλουθας). Athéna répond: «*Je suis venue du ciel* pour calmer ta fureur» (v. 207: ἦλθον ἐγὼ παύσουσα τεὸν μένος, αἴ κε πίθηαι, οὐρανόθεν). Après l'entrevue, la déesse «*s'en va* vers l'Olympe et

---

[12] *Il.* XXIII 205-206: εἶμι γὰρ αὖτις ἐπ' Ὠκεανοῖο ῥέεθρα/ Αἰθιόπων ἐς γαῖαν…

[13] Le hémistiche formulaire ἣ μὲν ἄρ' ὣς εἰποῦσ' ἀπεβήσετο est employé pour Athéna (*Il.* V 133, *Od.* I 319, VI 41, XV 43) ou Iris (*Il.* VIII 425, XI 210, XVIII 202, XXIII 212, XXIV 188).

vers le palais de Zeus porte-égide retrouver les autres dieux» (v. 221-222: ἣ δ' Οὔλυμπόνδε βεβήκει/ δώματ' ἐς αἰγιόχοιο Διὸς μετὰ δαίμονας ἄλλους). Le passage contient un aller-retour d'Athéna sur la route transéthérienne qui relie l'Olympe et la plaine de Troie. Les verbes que nous avons soulignés rendent compte des actions accomplies par la déesse dans ce sens: tous font partie du paradigme verbal d'ἔρχομαι et tous se rapportent au point d'origine du mouvement, οὐρανός, dont la fonction est complément de lieu de ces verbes. Si le Ciel figure comme point de départ, les verbes employés impliquent le rapprochement du lieu-repère de l'énonciation, dans ce cas le point d'arrivée, un endroit déterminé de la plaine troyenne. L'emploi d'ἔρχομαι assure au mouvement une valeur déictique centripète et une orientation précise qui servent à mettre en valeur le caractère résolu du but du déplacement. Sa parenté étymologique avec le sens de «couler» du verbe sanskrit *sisarti* implique certains rapprochements avec les notions de mouvement essentiellement fluide et de déplacement continu. Ἦλθον se dit, en outre, d'Athéna alors qu'elle *vient* de l'Olympe en messagère, en courant, pendant la nuit, pour signifier aux compagnons de Nestor de s'armer ou alors qu'elle *vient* jouir du sacrifice offert par le même Nestor en l'honneur de Télémaque[14]; de *l'arrivée* de Poséidon dans l'Olympe, après que, sorti de la mer, il est monté vers le ciel pour réjoindre les dieux réunis en assemblée[15] ou de l'*apparition* inopinée d'Héphaïstos aux côtés d'Aphrodite et d'Arès, dans son palais olympien[16]; de l'ombre qui *vient* alors que le soleil plonge[17] ou des aigles de Zeus qui *viennent* en présage aux mortels (voir ci-dessus); à l'aide de la formule «tu es *venue* de l'Olympe…» Athéna est accueillie par Apollon près du chêne de Zeus[18], tandis qu'Hermès est accueilli chez Calypso avec des mots identiques: «pourquoi es-tu *venu* chez nous?»[19]. Le même aoriste signale cinq des *apparitions* d'Iris en messagère aux côtés de

---

[14] *Il.* XI 715; *Od.* III 435 = *Il.* I 194: ἦλθε δ' Ἀθήνη.
[15] *Il.* XX 14: …ἀλλ' ἐξ ἁλὸς ἦλθε μετ' αὐτούς...
[16] *Od.* VIII 300: ἀγχίμολον δέ σφ' ἦλθε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις.
[17] *Il.* I 475: ἦμος δ' ἠέλιος κατέδυ καὶ ἐπὶ κνέφας ἦλθεν. L'expression κνέφας ἦλθεν est formulaire, on la rencontre douze fois sous des formes variées, quatre fois dans l'*Iliade* (I 475 = II 413 = VIII 500 = XXIV 351) et huit dans l'*Odyssée* (III 329 = V 225 = IX 168 = IX 558 = X 185 = X 478 = XII 31= XIX 426).
[18] *Il.* VII 25, Apollon demande à Athéna: ἦλθες ἀπ' Οὐλύμποιο, μέγας δέ σε θυμὸς ἀνῆκεν… et Athéna lui répond, en employant le même verbe, toujours au début du vers: ἦλθον ἀπ' Οὐλύμποιο μετὰ Τρῶας καὶ Ἀχαιούς… (VII 35).
[19] *Od.* V 87: τίπτε μοι, Ἑρμεία χρυσόρραπι, εἰλήλουθας.

certains mortels, descendant de l'Olympe[20], ou la montée de Lampétie venue prévenir son père, Hélios, que ses vaches avaient été tuées[21]. Enfin, le parfait d'ἔρχομαι apparaît dans l'expression formulaire qui définit les dieux comme «ceux qui sont *venus* du ciel»: εἰ δέ τις ἀθανάτων γε κατ' οὐρανοῦ εἰλήλουθας[22]. À l'aide des verbes ἐλθοντ', respectivement δηὖτε (dont l'orientation centripète est validée par l'emploi de l'adverbe δεῦρο), Sappho décrit la descente du ciel d'Éros «revêtu d'une chlamyde de pourpre»[23] ou supplie les Muses de descendre et de venir auprès d'elle après avoir quitté le palais doré de leur père, Zeus[24]: les images, poétiques et solennelles, ne nous apprennent rien quant aux modalités physiques dont les dieux concernés se rendent sur la terre.

Ainsi, les thèmes d'ἔρχομαι à l'aoriste se définissent par opposition aux formes futur-présent d'εἶμι dans un système où les deux paradigmes verbaux sont associés, et cela de plusieurs façons. Pour mieux cerner ces distinctions, nous nous appuierons uniquement sur le critère sémantique, indépendamment du fonctionnement syntaxique qui ne nous intéresse pas ici. On se contentera, à cet égard, de renvoyer à la minutieuse analyse que Françoise Létoublon a consacrée au problème du paradigme supplétif du verbe grec «aller »[25]. Tout en tenant compte des résultats de ses recherches, notre propos s'appuie aussi bien sur la thèse qu'Alfred Bloch proposait en 1940, selon laquelle ἦλθον-ἐλεύσομαι-εἰλήλουθα, parmi les formes flexionnelles supplétives d'ἔρχομαι, s'opposeraient chez Homère par leur sens de «kommen/venir» à εἶμι «gehen/aller»[26]. Françoise Létoublon pense que la thèse soutenue par Bloch «séduit par sa nouveauté et inquiète en même temps»: selon elle, Bloch se fonde trop exclusivement sur le critère sémantique, et même sur le critère de la traduction en allemand des verbes homériques, basée sur l'opposition «gehen/kommen»[27]. Cependant, étant donné que la langue française

---

[20] *Il.* II 786, III 121, XVIII 167, XXIV 194 et 561: ἄγγελος ἦλθε ποδήνεμος ὠκέα Ἶρις, où ἄγγελος ἦλθε est l'expression formulaire qu'on rencontre en *Il.* III 121, XI 715, XVIII 2 et 167, XXII 438, XXIV 194 et 561; *Od.* VIII 270, XII 374, XVI 138; *HhDém.*46.

[21] *Od.* XII 374. La même expression, ἄγγελος ἦλθε, est employée dans l'*HhDém.*46 pour un oiseau, messager potentiel censé informer Déméter du rapt de sa fille grâce à un vol ascensionnel à travers l'éther et, peut-être dans *ibid.* 407, où le verbe est en partie restitué.

[22] *Il.* VI 128 = *Od.* VII 199.

[23] Sappho, fr. 54 (Campbell).

[24] Sappho, fr. 127 (Campbell).

[25] Létoublon 1985: 27-120.

[26] A. Bloch, *Zur Geschichte einiger suppletiven Verba im Griechischen*, Basel, 1940 (thèse).

[27] Létoublon 1985: 30-31, 41-42.

offre cette même opposition et que notre analyse se fonde plutôt sur la relation entre l'emploi d'un mot dans un contexte et le sens qu'il y requiert que sur la place qu'il occupe dans un certain état de la langue, qu'il nous soit permis de faire quelques observations tirées de l'ensemble des exemples homériques qui décrivent des déplacements divins transéthériens et qui se servent tantôt des formes verbales d'ἔρχομαι (notamment l'aoriste) tantôt de celles d'εἶμι (notamment le présent et le futur).

i) la *deixis* spatiale qu'implique le premier est centripète, tandis que celle du second verbe est centrifuge. Les valeurs temporelles associées sont homologues: tandis que, dans le cas des «venues», le temps a une valeur précise, dans le cas des «départs», le temps est envisagé dans sa durée;

ii) le premier implique le rapprochement par rapport au lieu-repère de l'énonciation, le deuxième - un mouvement s'éloignant du lieu-repère de l'énonciation. De la sorte, l'opposition entre ἔρχομαι et εἶμι se définit en tant qu'extension du binôme spatial institué entre *près* (τὸ πὰρ ποδός) et *loin* (τὸ πόρσω), habituels parmi les couples binaires qu'utilise constamment la littérature grecque archaïque[28];

iii) ἔρχομαι envisage un tracé suivi selon une orientation précise, εἶμι est orienté spatialement plutôt vers l'ailleurs;

iv) le premier implique un mouvement effectué avec un but précis, explicite ou implicite, le second désigne un mouvement envisagé plutôt pour lui-même. Compte tenu de cet aspect, il n'est pas accidentel que l'aoriste ἦλθον, appartenant au paradigme verbal d'ἔρχομαι serve à plusieurs reprises à désigner le premier temps des interventions des messagers divins, tels Iris, Athéna, Lampétie, Hélios. En témoigne le caractère formulaire de l'expression ἄγγελος ἦλθε qui désigne leurs *venues* auprès des expéditeurs visés par le message qu'ils portent[29]. Le même verbe, ἔρχομαι, désigne les présages qui *viennent* aux mortels, envoyés par Zeus du haut du ciel et amenés aux mortels par son aigle[30];

v) ἔρχομαι est lié de manière précise au point final du déplacement, à la fois au contexte locatif et au temps précis de l'arrivée, εἶμι désigne seule l'origine du mouvement;

---

[28] Voir Ramnoux 1960; Young 1968: 116-120; Hubbard 1985: 11-27.

[29] On rencontre douze occurrences homériques de l'expression: *Il.* II 786= III 121= XI 715 =XVIII 2= XVIII 167 = XXII 438 = XXIV 194 = XXIV 561 = *Od.* VIII 270 = XII 374 = XVI 138 = *HhDém.* 46, dont onze exemples concernent les arrivées des dieux à la suite de leurs déplacements transéthériens.

[30] *Il.* XII 218: Τρωσὶν ὅδ' ὄρνις ἦλθε περησέμεναι μεμαῶσιν.

vi) l'un est lié à l'état de présence, l'autre à l'état d'absence. Dans le binôme ἔρχομαι/εἶμι ainsi réduit on pourrait voir les différences entre les manières d'agir d'Athéna et d'Apollon, au risque cependant d'une généralisation osée qui révèle d'une espèce de structuralisme religieux hâtif et hasardeux, car trop simplifié;
vii) le premier donne une dimension finie, déterminée et immanente à l'espace, le second lui confère une allure plutôt infinie, indéterminée et transcendante.

Si, en général, les emplois des verbes avec indication sur l'origine du mouvement l'emportent nettement en nombre sur les emplois avec indication de direction[31], au contraire, dans les cas des épiphanies divines, l'orientation centripète l'emporte: on ne sait jamais d'où le dieu surgit ni d'où il vient, mais on le voit assurément apparaître, car on ne le voit qu'une fois arrivé. Les dieux se déplacent indépendamment de toute notion d'orientation de l'espace par rapport au lieu de l'énonciation. L'emploi du verbe ἔρχομαι convient dans les cas des déplacements divins puisqu'il i) relie les dieux au monde ouranien en tant que point d'origine habituel de leurs déplacements, ii) souligne la *deixis* centripète du mouvement associé à leur mission/intervention auprès des mortels, iii) valide le statut de «récipiendaires» des humains par rapport aux dieux qui leur rendent visite sur la terre.

Κατέρχομαι désigne, comme l'indique de manière explicite sa forme, un mouvement descendant à valeur centripète. Sa valeur syntaxique convient bien au contexte des descentes transéthériennes. Cependant, il n'est employé que dans un nombre réduit d'exemples relatifs aux venues des dieux de l'Olympe sur certains points de la terre. Au chant VI de l'*Iliade*, le verbe se dit de manière générale de tout Immortel descendu du ciel étoilé qui vient porter aide aux Troyens (v. 108-109: φὰν δέ τιν' ἀθανάτων ἐξ οὐρανοῦ ἀστερόεντος/Τρωσὶν ἀλεξήσοντα κατελθέμεν, ὡς ἐλέλιχθεν) tandis qu'au chant XX, le même verbe se dit des Immortels qui «sont tous descendus de l'Olympe à l'appel de la bataille» (v. 125-126: πάντες δ' Οὐλύμποιο κατήλθομεν ἀντιόωντες/τῆσδε μάχης). Au même titre, le verbe désigne la première étape du voyage d'Apollon dans l'*Hymne homérique* homonyme, la descente de l'Olympe sur la terre, en

[31] Létoublon 1985: 45.

Piérie (v. 216: Πιερίην μὲν πρῶτον ἀπ' Οὐλύμποιο κατῆλθες)[32]. Hormis ces trois exemples, le verbe κατέρχομαι s'applique aux descentes dans l'Hadès[33], aux déplacements sur la mer ou aux mouvements des vagues marines[34], voire aux étapes de retour des voyages sur la terre[35]. C'est signe manifeste de l'indifférence de son emploi à la nature du milieu spatial que le mouvement qu'il désigne traverse. En plus, κατέρχομαι ne qualifie d'aucune manière le déplacement proprement dit des dieux, mais se contente de rapporter leur arrivée dans les lieux concernés, à partir du lieu d'origine du mouvement, l'Olympe. À la différence des emplois d'ἔρχομαι, le verbe en composition avec κατά- ne se rapporte plus au lieu de l'arrivée. Au contraire, au lieu de figurer un rapprochement progressif du lieu terrestre de l'énoncé, l'emploi prépositionnel contraint le verbe à se rapporter au lieu-source du mouvement, dont l'agent divin en déplacement s'éloigne au fur et à mesure qu'il arrive sur la terre. C'est la mention de l'origine, explicite, qui est essentielle.

Les emplois de **καταβαίνω** remplissent une fonction similaire, surtout dans le syntagme οὐρανόθεν καταβάς qui désigne de manière explicite une descente transéthérienne. Chez Homère on en retrouve quatre occurrences: Zeus (*Il*. XI 184-185), Athéna par deux fois (*Il*. XVII 545, *Od.* XX 31), un dieu anonyme, τις θεός, descendu des hauteurs célestes aux côtés de Nausicaa (*Od*. VI 281). Chez Hésiode, un seul exemple dans la *Théogonie* qualifie le déclin régulier d'Hélios (v. 762). Chacun de ces exemples ne fait que rapporter les actions des dieux, sans préciser d'aucune façon leur manière de se rendre sur la terre. Les descriptions se réduisent à un simple constat des faits et n'usent que des repères principaux: le point de départ (le ciel), le point d'arrivée (le sommet de l'Ida), le sens du mouvement (descendant), parfois un accessoire, comme la foudre dans la main de Zeus. Hormis ces descentes transéthériennes, le verbe composé καταβαίνω est utilisé en règle générale pour transcrire le mouvement de «descendre (d'un pas, βαίνω) de son char sur la terre ferme». Utilisé dans nos exemples à l'échelle de l'éther, il rend compte de

---

[32] Voir aussi la descente d'un dieu générique dans *Anacr*. fr. 56 (Campbell) désignée par le même verbe (v. 4: τελέων θεὸς κατῆλθε).
[33] *Il*. VI 284, VII 330; *Od*. X 560 = XI 65, XI 475; Eur. *HF* 1101; Ar. fr. 198. 2 «descendre vers les portes du sombre séjour», etc.
[34] *Od.* IX 484 = IX 581 (la chute d'un rocher dans la mer).
[35] Descendre en ville, de la campagne à la ville, de la ville haute vers la côte, sur le rivage, débarquer: *Od*. I 182, 303, II 407, IV 428 et 573, VIII 50, XI 188, XII 391, XIII 70, XXIV 115).

l'aisance avec laquelle les dieux concernés descendent du haut de l'Olympe – d'une seule enjambée, d'un coup - , de l'amplitude de leurs mouvements qui comblent l'immense espace intermédiaire et de leur absolue maîtrise de l'espace. Il s'agit d'un mouvement court et assuré, bien déterminé du point de vue spatial et καταβαίνω s'accorde bien avec le caractère opportun des interventions des dieux, justement *là et alors* où leur présence est requise, selon les exigences narratives.

ἀΐσσω. À la fin de l'assemblée des dieux, au dernier chant de l'*Iliade*, Iris quitte l'Olympe pour le palais sous-marin de Thétis, afin de la ramener chez Zeus[36]. La description de la descente omet l'étape transéthérienne. Iris part porter le message (ἀγγέλλω), mais on la retrouve déjà au-dessus de la mer, entre Samos et Imbros où elle plonge dans l'eau (nous y reviendrons à l'occasion de l'analyse des traversées divines des profondeurs marines). En revanche, l'épisode nous donne une description de la montée vers l'Olympe, en compagnie de Thétis, avec Iris comme guide (ἡγέομαι). Après être montées sur le rivage, les déesses «s'élancent vers le ciel» (ἐς οὐρανὸν ἀϊχθήτην, v. 97). C'est le seul vers qui désigne la traversée de l'éther. Remarquons que si, à son arrivée, Iris avait plongé de l'air directement dans la mer, au retour, les deux déesses montent d'abord sur le rivage pour se précipiter de là vers le haut. Avaient-elles besoin d'une surface solide pour s'élancer?

Sur l'ordre indirect de Zeus, transmis par Héra, Iris et Apollon sont convoqués sur le sommet de l'Ida. Du haut de l'Olympe, ils s'empressent sans retard: τὼ δ' ἀΐξαντε πετέσθην «ils prennent leur essor et s'envolent» (*Il.* XV 150). À cause de la diligence qu'on exige des dieux[37], la description de leur voyage transéthérien se réduit à un hémistiche. La succession des verbes ἀΐξαντε et πετέσθην, placés l'un à côté de l'autre dans la très brève description du déplacement, suivis un mot après du verbe correspondant à l'arrivée (ἵκανον) renforcent l'effet de rapidité du déplacement. En même temps, elle illustre le fort schématisme qui caractérise les déplacements divins homériques et souligne, une fois de plus, le caractère très orienté des mouvements des dieux, ainsi que leur pleine

---

[36] *Il.* XXIV 77-86 (l'aller) et 95-99 (le retour). Voir l'***Appendice* III**, no. 3.
[37] L'impératif d'Héra est on ne peut plus clair à cet égard: les dieux appelés par Zeus doivent s'y rendre «au plus tôt», le plus vite possible: ὅττι τάχιστα (v. 146).

maîtrise et de l'espace et du temps et la belle mécanique de la dynamique de leurs corps engagés dans le mouvement[38].

Dans ces deux derniers exemples, le verbe d'action utilisé pour décrire le déplacement divin est ἀΐσσω «s'élancer»: c'est un verbe rare en prose, mais fréquent chez Homère, Pindare et les Tragiques. Son emploi dans ce contexte indique un mouvement impétueux, vif et plein d'ardeur. On le trouve aussi souvent dans des scènes de combat. Chez Homère, ce même mot décrit six traversées transéthériennes d'Athéna, dans le vers formulaire βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων ἀΐξασα «d'un bond elle descend des cimes de l'Olympe»[39]. La description du premier déplacement[40], effectué sur l'ordre d'Héra (ἀλλ' ἴθι νῦν, II 163, où ἴθι est l'impératif de εἶμι), se réduit à ce seul vers où le verbe ἀΐσσω se retrouve doublé du verbe βαίνω, ce qui sert à préciser le *modus operandi* de la descente «d'un bond» de la déesse. À une deuxième reprise, Athéna descend vers la terre sur l'ordre de Zeus[41]. Son voyage, plus développé cette fois-ci, est comparé à celui d'un «astre éclatant d'où jaillissent des étincelles par milliers» (IV 75-77). Les termes astraux sont empruntés au registre ouranien, ce qui repose sur le contexte transéthérien du déplacement d'Athéna, mais s'explique surtout par le fait que la comparaison décrit un envoi de Zeus de présage aux mortels, qu'ils soient marins ou combattants. Le choix de ces termes montre aussi bien la prédilection d'Homère pour les comparaisons entre les modalités des déplacements divins et les forces des éléments de la nature: météores, astres, vents, etc. La comparaison sert à mettre en valeur, comme toujours, l'empressement avec lequel Athéna, dont l'ardeur était déjà brûlante, exécute l'ordre reçu. Ses mouvements sont majestueux, presque violents, à la fois quand elle s'élance des cimes olympiennes (le vers 78: τῶι ἐικυῖ' ἤϊξεν ἐπὶ χθόνα Παλλὰς Ἀθήνη reprend le thème de ἀΐσσω) et quand elle se précipite sur la terre: elle vient, en fin de course, s'abattre entre les lignes (κὰδ δ' ἔθορ' ἐς μέσσον, v. 79), plonge dans la mêlée troyenne (κατεδύσεθ', v. 86). Son apparition soudaine et impétueuse s'apparente à plusieurs égards à une intervention

---

[38] Par rapport à la succession des verbes d'action qui désignent les mouvements qu'entraîne le déplacement rapide d'Iris et d'Apollon vers le haut de l'Ida, celle des verbes ἱκάνω, ἔρχομαι et ἵστημι - verbes «statiques» au sens qu'ils n'impliquent pas un mouvement du corps - employés pour décrire leurs attitudes en présence de Zeus, après leur arrivée, frappent d'autant plus par le contraste ainsi créé.
[39] Vers formulaire: *Il.* II 167 = IV 74 = VII 19 = XXII 187 = *Od.* I 102 = XXIV 488.
[40] *Il.* II 166-169.
[41] *Il.* IV 73-80. L'ordre de Zeus: αἶψα μάλ' ἐς… (v. 70).

épiphanique dont l'effet est mis en valeur par la description des réactions qu'elle suscite parmi les humains (IV 79-85). Ici, comme ailleurs dans les interventions divines homériques, on voit fonctionner le même axiome: autant le déplacement divin proprement dit est sommairement décrit, autant la réaction qu'il éveille chez les récepteurs est développée. Dans son troisième déplacement transéthérien décrit par le vers βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων ἀΐξασα, Athéna décide elle-même de partir, après avoir aperçu, d'en haut et de loin, les Achéens en proie à l'assaut d'Hector, au début du chant VII (v. 17-19). Ce dernier contexte n'apporte rien de nouveau à notre analyse, car la description se réduit à ce vers seul et la traversée se déploie selon le même schéma minimal[42]: i) départ précipité des cimes de l'Olympe, d'un bond; ii) passage transéthérien grâce au vol (ou au saut d'une seule enjambée?) impétueux et rapide, voire éclatant comme un astre; iii) atterrissage prompte dans l'aire déterminée, quoique imprécise, de la plaine troyenne ou, plus généralement encore, «vers la sainte Ilion», sans que soit mentionné un point de contact exact. Seuls, les événements qui suivent offrent des repères plus précis du point de l'atterrissage dans la topographie de la plaine troyenne: dans le premier déplacement, Athéna se dirige vers, dans le deuxième elle plonge dans les lignes troyennes et part en quête de Pandare; dans le troisième, elle est abordée par Apollon près du chêne de Zeus. Ces imprécisions ne nuisent toutefois en rien au tracé bien orienté que suivent ses déplacements transéthériens. Par rapport au répérage précis du départ de l'Olympe (bien que vague) et à l'orientation rapide de la déesse arrivée sur terre, la traversée de l'éther est de loin la plus floue puisqu'elle n'offre aucun repère et ne laisse rien entrevoir, elle est réduite à une simple voie d'accès. Rien ne précise les moyens dont se sert la déesse pour se rendre à destination. Le saut d'un bond, élan précédant le voyage et marquant le départ peut être suivi aussi bien d'un vol ou d'une enjambée géante. Un seul exemple fait exception dans l'ensemble des emplois du vers formulaire βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων ἀΐξασα: dans son premier déplacement odysséen de l'Olympe vers Ithaque *via* l'éther, Athéna «se chaussa de ses belles sandales divines, toutes d'or, qui la portaient, au gré des vents, aussi bien sur les flots que sur la terre sans limite»[43]. La description qui, par ailleurs,

---

[42] Les contextes extrêmement sommaires offerts par *Il*. XXII 187 et *Od*. XXIV 488 n'apportent rien de nouveau non plus.
[43] *Od.* I 96-98.

évoque les vers décrivant les accessoires d'Hermès (*Il.* XXIV 340-342), précise manifestement qu'Athéna se déplace en vol.

Une autre occurrence du vers formulaire βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων ἀΐξασα concerne le déplacement de Thétis allant voir son fils. L'épisode ne diffère point des descriptions des courses transéthériennes d'Athéna que nous venons de présenter: il est aussi pauvre quant aux détails relatifs à la traversée de l'éther, sauf que l'arrivée est mieux localisée, car l'aire spatiale est bien circonscrite: la déesse arrive précisément «dans la baraque de son fils» (XXIV 122)[44]. Le même verbe ἀΐσσω est employé pour décrire deux descentes d'Héra, par le biais du même vers formulaire: Ἥρη δ' ἀΐξασα λίπε ῥίον Οὐλύμποιο «Héra, d'un bond, quitte la cime de l'Olympe»[45]. Dans le premier exemple, aucun détail ne décrit davantage la traversée proprement dite de l'éther, tandis que, après l'atterrissage en Piérie, le vol vers Lemnos et à travers les montagnes neigeuses de Thrace est effectué dans l'air et sans que les pieds d'Héra ne touchent pas le sol. À la différence de cette course en vol, la traversée de l'éther prend l'allure d'un saut même si, seul, le geste préliminaire au départ est désigné de manière explicite par ἀΐσσω. Le second exemple reconstitue le chemin parcouru jadis par Héra vers Argos, pour aller chez l'épouse de Sthénélos, le jour même où Alcmène mettait au monde le puissant Héraclès à Thèbes. Le contexte ne mentionne que la rapidité avec laquelle la déesse s'était précipitée vers sa destination.

θέω et (δια)τρέχω. Dans trois de ses missions, Iris utilise d'autres «accessoires» aussi redoutables que ses ailes: ses pieds rapides. Grâce à eux, elle court. Plus encore, elle court même à travers l'éther. D'abord, elle se dépêche pour intervenir auprès d'Achille, à l'initiative d'Héra, précisément au moment où Hector aurait tiré à lui le corps de Patrocle «si la rapide Iris aux pieds vites comme les vents ne venait, en courant, de l'Olympe signifier au Péléide de s'armer»: εἰ μὴ Πηλείωνι ποδήνεμος ὠκέα Ἶρις/ ἄγγελος ἦλθε θέουσ' ἀπ' Ὀλύμπου θωρήσσεσθαι (*Il.* XVIII 166-167). Le participe du verbe d'action θέουσ' (θέω) «courir» est ici apposé au sujet de la forme verbale personnelle

---

[44] Dans ses *Argonautiques*, Apollonios de Rhodes se sert d'un schéma similaire pour décrire la descente transéthérienne de Thétis et son plongeon dans les flots (IV 842-843: Ἡ, καὶ ἀναΐξασα κατ' αἰθέρος ἔμπεσε δίναις κυανέου πόντοιο…), toujours à l'aide du verbe ἀΐσσω.
[45] *Il.* XIV 225 = XIX 114.

ἦλθε, aoriste d'ἔρχομαι[46]. Ensemble, ils qualifient le mouvement empressé de la déesse à travers l'éther: «venir en courant».

Un deuxième exemple: Iris se met en mouvement de Délos vers Olympe sur la requête de toutes les déesses qui assistaient impuissantes Létô, avant que celle-ci n'accouche de son fils. Dès qu'elle entend leur demande (αὐτὰρ ἐπεί), Iris βῆ ῥα θέειν, ταχέως δὲ διήνυσε πᾶν τὸ μεσηγύ «se met à courir et très vite elle traversa l'intervalle» (*HhApoll.* 108). Le verbe θέω indique la manière dont Iris se met en mouvement et, probablement, celle dont elle continue sa course ascensionnelle vers Olympe puisque le verbe qui suit, διήνυσε (διανύω) indique déjà le moment de l'arrivée à la fin du déplacement (voir ci-dessous).

Enfin, à une troisième reprise, Iris s'empresse de répondre à l'ordre de Zeus (ὣς ἔφαθ') et descend de l'Olympe vers le temple de Déméter à Eléusis: μεσσηγὺ διέδραμεν ὦκα πόδεσσιν (*HhDém*. 318). Le verbe composé διατρέχω sert à désigner le mouvement transversal dont l'orientation spatiale est suggérée manifestement par l'emploi de διά. Quant au verbe τρέχω, tandis que, pour Pierre Chantraine, il fait partie du paradigme du verbe «courir», pour Françoise Létoublon il appartient à un autre paradigme, indépendant de celui de θέω et de sens différent, «tourner»[47]. Les occurrences homériques du verbe en composition διατρέχω sont assez rares. En dehors de notre contexte, le mot se dit des vaisseaux qui «sillonnent à toute allure» les chemins de la mer (*Od*. III 176) ou du dieu Pan qui «traverse à la course» les grands monts (*HhPan* 12). Ces contextes sont apparentés à celui où Hermès emploie le même verbe pour expliquer à Calypso qu'il était venu chez elle contre son gré: il accentue le fait que nul parmi les dieux ne s'aviserait «de franchir» de si vastes mers pour s'y rendre (*Od*. V 100: τίς δ' ἂν ἑκὼν τοσσόνδε διαδράμοι ἁλμυρὸν ὕδωρ). Apparemment, le sème de la vitesse serait absent de ce dernier exemple, s'il ne s'agissait d'un parcours accompli par un dieu, donc en un seul instant, dès que Zeus l'a décidé (v. 103). De ces exemples, ressort le sens de «traverser à

---

[46] On dénombre sept emplois homériques des expressions ἦλθε θέων, θέουσα, emploi fréquent et probablement idiomatique, cf. Létoublon 1985: 186.

[47] *DELG su.* τρέχω; Létoublon 1985: 181-182 et 197-199; Létoublon & De Lamberterie 1980: dans cet article, les auteurs montrent, à partir du syntagme τροχὸς τρέχει que τρέχω ne signifie pas «courir», mais «tourner» chez Homère, d'où le nom de la roue τροχός.

grande vitesse» de διατρέχω. L'ajout du complément instrumental ὦκα πόδεσσιν indique un déplacement réel et réalisé grâce aux pieds rapides d'Iris. Qu'elle coure ou qu'elle tourne à travers l'éther, l'espace intermédiaire (μεσσηγύ) se laisse franchir de façon concrète, comme l'indique l'aspect «locomoteur» manifeste du verbe τρέχω.

Le verbe θέω, lui, est très rarement utilisé dans les poèmes homériques pour qualifier des mouvements exécutés par les dieux. À part les deux exemples relatifs à Iris, on ne trouve qu'une occurrence de l'expression verbale βῆ δὲ θέειν, il est alors question d'Hypnos, en route de l'Ida vers la plaine troyenne, et une autre occurrence de la construction ἦλθε θέουσ', (avec θέω en apposition à ἔρχομαι), dans le contexte du déplacement transéthérien effectué par Athéna, conformément au récit que livre Nestor, quand la déesse «vient en courant, de l'Olympe»[48] pour intervenir dans un moment critique auprès de ses protégés. Si on regarde le système de dérivation et de composition du verbe θέω, on trouve l'adjectif θοός, épithète traditionnelle d'Arès (huit occurrences dans l'*Iliade*)[49].

En règle générale, le verbe θέω désigne les mouvements des animaux (chevaux, biches, chiens), des objets animés ou inanimés (navires, projectiles, pierres ou flèches, disques, corps ou cervelle d'un guerrier, etc.) et surtout des combattants. Dans cette mesure, il est très fréquent chez Homère, notamment au thème duratif du présent, qualifiant tout type de courses qui ont lieu sur la terre ferme. Sa fréquence correspond, en fait, au caractère fort dynamique des actions qui animent les poèmes homériques. L'expression verbale βῆ δὲ θέειν est aussi souvent employée chez Homère (neuf occurrences) comme variante du syntagme idiomatique βῆ δ᾽ ἰέναι (ἴμεν, ἴμεναι), toujours pour qualifier les mortels et leurs mouvements en plein combat. Τρέχω, lui, désigne des mouvements rapides d'animaux, d'humains ou d'objets inanimés, tels le char ou la roue. Pour cette raison, ses emplois sont liés à la surface terrestre comme aire où s'exercent les mouvements que désigne le verbe[50]. Comment s'explique par ailleurs l'élargissement du registre sémantique

---

[48] *Il.* XI 715 : ἄγγελος ἦλθε θέουσ' ἀπ' Ὀλύμπου θωρήσσεσθαι.
[49] Cf. Létoublon 1985: 192.
[50] Ce qui est confirmé par l'évolution du sens de τρέχω: dans le registre des courses, il signifie «tourner autour de la borne», spécialement «autour de la borne du stade», comme τρωχάω, son dérivé (cf. Létoublon 1985: 187-198).

de ces deux verbes qui, ici, désignent des mouvements effectués par des dieux (et non par des mortels) et qui ont lieu dans l'éther qui est tout sauf une surface dure, comparable à la surface terrestre? Certes, l'emploi de θέω et de τρέχω s'accorde bien avec l'allure rapide de tous les déplacements divins transéthériens dans la mesure où eux-mêmes contiennent le sème de la vitesse[51]. De plus, l'utilisation de θέω pour qualifier un mouvement qui a lieu dans un contexte hautement «volatile», comme l'est l'éther, pourrait reposer sur sa valeur sémantique de «mouvement rapide, continu, où les pieds n'interviennent pas»[52] à propos des objets inanimés qui, lancés, projetés ou emportés par une force naturelle, suivent une certaine trajectoire après un mouvement d'inertie. Les mouvements des dieux qu'impliquent leurs traversées de l'éther ne sont en rien involontaires, mais, vols ou sauts, ils présentent toujours l'allure d'un lancement ou d'un emportement grâce à une force liée à celle des éléments de la nature, telles les astres, les météores, les vents, la tombée de la nuit, etc. Symptomatiques à cet égard sont les comparaisons proposées par le rhapsode pour indiquer l'allure éthérée et en même temps raide et énergique des dieux engagés dans des déplacements transéthériens extrêmement rapides, presque insaisissables et instantanés. De manière similaire, si, dans nos contextes, le syntagme βῆ δὲ θέειν est utilisé pour les déplacements *divins* et *non-terrestres* (d'Iris, d'Athéna), cela pourrait correspondre à l'aspect duratif non-effectif et à l'idée de rapidité qu'implique θέω. Grâce à son aspect duratif non-effectif, le verbe convient, en outre, pour montrer le caractère continu, fluide, en quelque sorte indéterminé, spécifique aux déplacements transéthériens. La même observation vaut pour τρέχω dont la valeur sémantique première reste associée soit au mouvement continu, constant et inflexible de la roue autour de son axe, soit au mouvement orienté du char de course autour de la borne du stade. Pourtant, il ne faut pas reléguer son contenu sémantique au registre des mouvements mécaniques, comme pourraient le suggérer ces deux contextes principaux. Si l'on regarde les termes qui constituent progressivement sa famille de dérivés et composés, on se rend compte que le répertoire de localisations spatiales auquel prêtent ses emplois est plus ample tout comme l'envergure des

---

[51] Les nombreux exemples de θείειν ταχὺν, où θέω complète ταχὺν «rapide»: *Il.* XVI 186, *Od.* III 112, IV 202; *HhApoll*. 108.
[52] Létoublon 1985: 183.

mouvements qu'ils désignent est plus grande[53]. Dans une certaine mesure, il peut paraître bizarre qu'Iris, déesse ailée, soit amenée à se servir de ses pieds rapides, en courant ou en tournant, lors d'une traversée de l'éther. Cela correspondrait en effet aux contraintes narratives qui imposent une alternance de moyens et de stratégies de déplacement afin d'éliminer les redondances. En conséquence, un tel contexte qui décrit un déplacement divin montre, une fois de plus, une certaine indifférence du rhapsode pour la nature divine et pour la nature de l'espace; en revanche, il accorde tous ses soins aux exigences narratives.

διανύω. On ne rencontre que trois occurrences homériques de ce verbe, dont deux dans des contextes liés aux voyages[54]. L'une, dans l'*Hymne homérique à Déméter*, désigne le long chemin que parcoururent Hermès et Perséphone en route à la rencontre de Déméter (v. 380: … ῥίμφα δὲ μακρὰ κέλευθα διήνυσαν, οὐδὲ θάλασσα…). L'autre, dans l'*Hymne homérique à Apollon*, concerne la traversée de l'éther par Iris dans sa course de Délos vers Olympe: βῆ ῥα θέειν, ταχέως δὲ διήνυσε πᾶν τὸ μεσηγύ/ αὐτὰρ ἐπεί ῥ' ἵκανε θεῶν ἕδος αἰπὺν Ὄλυμπον (v. 108-109). L'aoriste διήνυσε indique clairement le moment intermédiaire du parcours et celui où elle poursuit son chemin, avant d'arriver à destination. Le verbe est dépourvu de tout aspect dynamique effectif puisqu'il ne qualifie pas le mouvement de «traverser» du point de vue locomoteur, comme le fait διατρέχω (voir ci-dessus). En témoigne la troisième occurrence homérique du mot qui apparaît dans un contexte hors du voyage, alors qu'il désigne le fait de «continuer à narrer jusqu'au bout»[55]. En revanche, l'aspect de présent duratif non-effectif est fort approprié pour suggérer le passage entre le mouvement de départ, βῆ ῥα θέειν (élancé, animé, vif, voire brutal) et celui de l'arrivée, ἵκανε (non dynamique, sans véritable mouvement, fixe,

---

[53] Voir à ce sujet Létoublon 1985: 198. Mentionnons, à titre d'exemple, la relation étroite qui se tisse progressivement soit entre τρέχω et ἐπιτροχάδην, soit entre θέω et ἐπιτροχάδην «tourner» et «couler»/ «courir» et «couler» au sens rhétorique d'abondance et de fluidité verbale d'un «discours bien tourné»/ «discours qui coule bien».

[54] Dans la tradition littéraire post-homérique, particulièrement chez Xénophon, Polybe, Diodore de Sicile, Denys d'Halicarnasse le contenu sémantique de διανύω restera attaché particulièrement au registre spatial associé aux voyages et aux déplacements de tout type.

[55] *Od.* XVII 517: ἀλλ' οὔ πω κακότητα διήνυσεν ἣν ἀγορεύων «mais il n'a pas encore fini de me narrer ses peines…». Voir aussi Eur. *Or.* 1663 où l'emploi du verbe renvoie au sens de «ne pas cesser de se livrer à des épreuves multiples».

stable). Entre ces deux moments qui jalonnent tout parcours, διανύω prête à l'indétermination. C'est pour cela que, dans le premier exemple, il sert justement de lien à l'intérieur du binôme établi entre «le long chemin» et «le peu du temps» nécessaire aux dieux pour le parcourir. Outre son rôle de lien, l'aspect duratif non-effectif de διανύω contribue même à renforcer l'antithèse. Ainsi, le verbe est fort approprié pour qualifier le passage. Son emploi auprès de l'expression πᾶν τὸ μεσηγύ souligne le statut spatial de l'éther en tant qu'espace intermédiaire, lors de tout déplacement entre Terre et Ciel. En même temps, tout comme διατρέχω et à cause de leur composition avec διά, le verbe διανύω indique manifestement l'orientation spatiale transversale du déplacement, mais celle-ci reste neutre par rapport à l'agent du mouvement. Une fois de plus, les traversées transéthériennes mettent en évidence le caractère neutre de l'espace lors des déplacements: l'espace se réduit à une matière prête à être traversée, sillonnée en tout sens et en toute direction, qui n'empêche en rien l'agent du mouvement de mener à terme sa course.

Appendice VI: Les fleuves, tombés du ciel?

Outre les substances d'allure éthérienne qui montent ou descendent à travers cet immense espace (la fumée, l'odeur des aromates, les parfums, repassé la rosée, les sons), il semble que l'eau des fleuves aussi est censée traverser l'éther puisque certains fleuves tomberaient du ciel. À première vue, l'image d'un chaînon fluide entre l'Olympe et la terre semble en contradiction avec le système cosmologique grec d'époque archaïque où les deux pôles sont tenus obstinément loin l'un de l'autre, et leur écart ne peut être franchi que par les dieux ou par certaines substances apparentées au divin par leur texture éthérienne. En dépit de cet axiome, l'emploi homérique de διιπετέος ποταμοῖο à six reprises, toujours en fin de vers, ne peut passer inaperçu. Passons brièvement en revue les exemples: l'expression désigne le Spercheios (*Il*. XVI 174), le Xanthe (*Il*. XXI 268 et 326), l'Égyptos (*Od*. IV 477 et 581) et le fleuve situé à la proximité de la Phéacie (*Od*. VII 284)[1]. À l'exception du contexte relatif au Spercheios, dans tous les autres exemples l'expression διιπετέος ποταμοῖο qualifie le flux puissant et impétueux des eaux des fleuves. Dans une comparaison voulant souligner le tumulte des armées, l'expression se dit aussi d'un fleuve à son embouchure bouillante (*Il*. XVII 263). Le sème de la rapidité semblait si implicite à Helmut Humbach qu'il a essayé de rapprocher διιπετής de διοπετής, voyant dans διι- la racine de διερός «rapide»[2]. Cependant, la plupart des commentaires s'accordent pour voir dans διι- le génitif de Zeus, renvoyant donc au sens de «provenant de Zeus»[3]. Les scholies à ces passages homériques s'accordent sur le sens de «tombé du ciel» ou «tombé de Zeus»[4] dans la mesure où l'espace céleste est assimilé au Père des dieux qui y règne et, aussi, dans la mesure où le Cronide porte l'entière responsabilité de générer et gérer les précipitations, entre autres phénomènes météorologiques. Faudrait-il lire διι- comme un lieu-source, au sens spatial, alors lire διιπετέος ποταμοῖο comme «fleuves tombés du ciel», traduction courante ? Ou au sens généalogique avec Zeus comme géniteur, alors comme «fleuves issus

---

[1] On retrouve cette même formule, toujours en fin de vers, dans un fragment hésiodique (fr. 28 Most) cité dans une scholie à Ap. Rhod. I 752-58d (p. 65. 14-16 Wendel), aussi chez Luc. *Alex.* 48.11 (Harmon) à propos du fleuve Istros.

[2] H. Humbach, «Διιπετής und διοπετής», *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung*, 81 (1967), p. 276-283.

[3] Cf. Griffith 1997: 353-354.

[4] Cf. *LSJ su.*: «fallen from Zeus, i.e. from heaven, … fed or swallen by rain». Pour les scholies, voir Leumann 1950: 311 et *DELG su.*

de Zeus»?[5] Ou, bien encore, comme un effet stylistique pour mettre en relief la puissance «divine» des fleuves concernés ? Le deuxième élément, -πετέος, ne nous renseigne pas davantage sur le sens de l'expression, c'est-à-dire en termes d'espace ou de généalogie, vu les rares exemples offerts par les sources littéraires archaïques. Dérivé du verbe πέτομαι, que nous avons déjà rencontré plusieurs fois, en composition ou non, dans des contextes associés au mouvement, il est toutefois rarement attesté en composition avec διι- , c'est-à-dire sous la forme adjectivale διιπετής. Après Homère, on en retrouve seulement trois occurrences chez Euripide et une chez Hippocrate[6], mais tous ces exemples renvoient au sens de «translucide » tandis que le glissement sémantique de «tombé de Zeus» à «translucide» reste «encore inexpliqué»[7]. R. Drew Griffith suit l'interprétation suggérée par Heinrich Lüders, ensuite acceptée par Rüdiger Schmitt et Victor Pisani, qui choisit de délaisser la tradition post-homérique et d'essayer de rapprocher les exemples de διιπετέος ποταμοῖο que nous venons de citer de quelques autres exemples similaires tirés de *Rigveda* et de la tradition hymnique égyptienne qui attestent de la croyance dans les fleuves célestes qui coulent dans le ciel, ainsi que le nous restitue même une scholie à l'*Odyssée* IV 477 à propos du Nil: τὸν ποταμὸν τοῦτον...κατὰ τοὺς Αἰγυπτίους οὐρανόθεν ῥεῖς.

Comment s'insère et surtout comment s'ajuste une telle image d'un liant fluide entre le ciel et la terre dans le système cosmologique grec d'époque archaïque dont aucune donnée ne paraît correspondre, du moins à première vue, à une telle conception? Une première clé de lecture pourrait être d'assimiler les fleuves de mobilité transéthérienne aux représentations anthropomorphiques des dieux-fleuves, dont le métabolisme et la dynamique ne sont en rien différents de ceux des autres dieux. Faisant partie de la génération la plus ancienne des divinités, ils sont relégués aux confins du monde, là où ils résident, tels «Océan, le père des dieux, et Thétis, leur mère» auquel Héra rend visite (*Il.*

---

[5] L'adjectif διϊπετέας renvoie à ce sens dans l'*HhAphrod.* 4, où l'épithète s'applique aux oiseaux «issus de l'air/l'éther» («air-born», dans la traduction de Lattimore), s'il ne s'agit pas toutefois d'une lecture incorrecte de διϊπετέας au lieu de διαιπετές qui renvoie au sens de «voler dans le ciel». On trouve ce dernier verbe chez Alcman, fr. 26. 66-67 (Calame), dans un contexte relatif à une étoile qui «tombe du/ vole dans le ciel», bien que dans un article sur «Διαιπετές in Alcman», *RhM* 115 (1972): 93-96, Robert Renehan suppose que le mot διαιπετές est une variante dialectale laconienne de la forme homérique διειπετές et le traduit par «bright» (cf. Griffith 1997: 355, n. 14).

[6] Eur. *Bacch*. 1267, *Rh.* 43, *Hyps.* fr. 815. 2 (Nauck, = fr. 1. sp. IV, 1. 31 Bond); Hipp. *De mul. affect.* I 24. 8. D'autres occurrences sont tardives: Strab. I 2. 30. 21 (à propos du Nil); Ael. Arist. *Εἰς Δία*, p. 8, ligne 7 (Jebb) à propos du Nil; Posid. fr. 6. 10 (Theiler).

[7] Calame 1983: 409 (cf. Griffith 1997: 354).

XIV 202)[8]. Spercheios est un dieu-fleuve infatigable, tombé du ciel; le héros Ménesthios doit son illustre ascendance à son union avec une mortelle, la belle Polydore, la fille de Pélée, lequel, à son tour, n'est pas étranger aux unions avec les dieux aquatiques (dans ce cas, Thétis). Même s'ils affectionnent les régions côtières et extrêmes de la terre, ils participent, à titre de dieux et dans des occasions particulières, aux assemblées des Olympiens. Ainsi, au début du chant XX de l'*Iliade*, on assiste au moment où Zeus convoque tous les dieux à une assemblée extraordinaire. C'est Thémis qui porte son message et, à cet effet, «va donc de tous côtés (ἣ δ' ἄρα πάντῃ) leur porter l'ordre de se rendre au palais de Zeus. Tous les fleuves se rendent à l'appel sauf Océan (οὔτέ τις οὖν ποταμῶν ἀπέην, νόσφ' Ὠκεανοῖο) […]. Tous vont au palais de Zeus (ἐλθόντες δ' ἐς δῶμα Διὸς νεφεληγερέταο)» (v. 5-10). Le verbe qui désigne le déplacement des dieux-fleuves vers l'Olympe est ἔρχομαι, spécifique des voyages convergeant vers un endroit bien ciblé, désigné en outre par l'emploi prépositionnel d'ἐς, mais qui ne précise aucunement comment l'espace est parcouru. Dans un passage tiré du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, on assiste à l'arrivée spectaculaire, propre aux interventions épiphaniques, d'Okéanos et de ses filles sur le rocher suspendu entre ciel et terre, auquel Prométhée est enchaîné: le bruit d'un vol d'oiseaux et une vapeur épaisse parviennent de loin au héros, ensuite les déesses aquatiques amies, les filles d'Okéanos, font leur apparition accompagnées de leur père. Dès qu'ils ont entendu les coups du marteau du fond de leur antre marin, ils se sont élancés sur un char ailé, amenés sur le sommet par un vol rapide aidé par les vents[9]. On a là les données de tout déplacement transéthérien en char - élan, rapidité, promptitude, mention explicite de l'agent actif du mouvement, moyen de locomotion ailé, fond sonore lié à la vitesse. Rien dans cette description n'indique une manière spécifiquement aquatique de parcourir l'espace. Relégué aux confins de la terre et à sa fonction d'encercler la terre grâce à un mouvement permanent sur un trajet fixe, Okéanos ne se déplace presque jamais; quand il sort toutefois de sa reclusion, il se déplace comme tous les autres dieux. Si son char emprunte sa force cinétique aux vents, c'est à

---

[8] L'idée que les dieux-fleuves ont leur demeure à eux quelque part aux confins de la terre est présente aussi chez Hés. *Th.* 777 et est reprise comme telle par Virg. *Én.* VIII 65 et Ovide, *Fastes* V 661 et *Mét.* VIII 560.

[9] Esch. *Prom.* 128-135: φιλία γὰρ ἥδε τάξις πτερύγων θοαῖς ἁμίλλαις προσέβα τόνδε πάγον, πατρῴας μόγις παρειποῦσα φρένας, κραιπνοφόροι δέ μ΄ ἔπεμψαν αὖραι· κτύπου γὰρ ἀχὼ χάλυβος διῃξεν ἄντρων μυχόν, ἐκ δ΄ ἔπληξέ μου τὰν θεμερῶπιν αἰδῶ σύθην δ΄ ἀπέδιλος ὄχῳ πτερωτῷ.

cause des rapprochements entre l'air et l'eau[10]. De toute façon, aucun de ces exemples ne nous dit que, afin de s'y déplacer, les dieux-fleuves appelés à l'assemblée dans le palais olympien de Zeus, ou Okéanos en route vers Prométhée mettent en œuvre des moyens spécifiques à un dieu-fleuve «tombé du ciel». Ce traitement conventionnel des déplacements des dieux-fleuves nous ramène aux problèmes cosmologiques que soulève l'expression διιπετέος ποταμοῖο. Si un fleuve tombe du ciel, cela implique en quelque sorte l'existence de l'eau dans l'enceinte ouranienne. L'Olympe est-il sillonné par des cours d'eau ou y-a-t-il des sources dans les cieux ? Le silence que gardent les sources littéraires et iconographiques archaïques sur la géographie physique de l'Olympe concerne aussi bien son réseau hydrologique. Compte tenu de la présence de constellations aquatiques dans certaines parties du ciel, telles Capricornus, Cetus, Pisces, Aquarius et Argo, Jean Rudhardt a tenté de mettre en évidence la présence de traces d'eau dans le ciel[11]. Dès Hésiode, en effet, on trouve une description de la constellation Draco en termes de ποταμῷ ῥείοντι ἐοικώς[12], tandis qu'une constellation appelée tout simplement Ποταμός (Arat. *Phén*. 358-360) était identifiée soit avec le fleuve légendaire Eridanus (Hés. *Th*. 338), soit avec le Nil (schol. Arat. *Phén*. 359 = p. 254-255 Martin). D'après Hésychius, Océan lui-même semble suivre parfois une trajectoire céleste[13]. Ces exemples témoignent d'une projection dans le ciel de ce qui se trouve sur la terre puisque ciel et terre se miraient mutuellement. Cette idée, issue de l'interprétation de Wilamowitz d'un vers tiré du *Sixième Péan* de Pindare (v. 126)[14], repose sur le fait que le système cosmologique grec assignait au ciel une forme plate et une disposition horizontale, parallèle et superposée à la plateforme terrestre. De toute façon, l'absence de données plus riches ne nous permet pas d'éclairer davantage le sens de l'expression διιπετέος ποταμοῖο. Elle semble convenir à une lecture autant anthropomorphique que cosmologique, mais n'apporte pas de données précises pour comprendre comment l'eau des fleuves qui se ressourcent au ciel parcourt l'espace transéthérien.

---

[10] Pour le développement de cet aspect, voir *supra*, chap. VI. 3.
[11] Rudhardt 1971: 79-80. Voir aussi Griffith 1997: 358, n. 29 pour ses renvois aux sources des cosmologies babyloniennes qui attestent la présence d'un fleuve autour de la lune (halo aquatique) ou de l'eau dans le ciel (cf. *Enûma eliš*, IV 137-140).
[12] Hés. fr. 229 (Most), *apud* Virg. *Georg.* I 244-245.
[13] Hsch. *su.* Ὠκεανοῖο πόρον· τὸν ἀέρα, εἰς αἱ ψυχαὶ τῶν τελευτώντων ἀποχωροῦσιν.
[14] Wilamowitz 1913: 131 (cf. Griffith 1997: 358).

Appendice VII: Tableau des enlèvements des mortels dans les airs ou à travers l'éther

Appendice VIII: Le vol de Dédale et d'Icare. L'ascension de Phaéton

Il peut paraître bizarre que, dans un chapitre qui s'intéresse aux voyages des mortels dans les régions supérieures de l'atmosphère, nous ne prenions pas en compte l'exemple de Dédale et d'Icare. Tout le monde connaît le mythe de ceux qui sont devenus, dans la littérature de toutes les époques, les premiers héros grecs à avoir fendu les airs au moyen des ailes fabriquées par Dédale, symbole même du vol aérien. Le rayonnement de leur légende vient, cependant, d'Ovide, ensuite du Moyen Âge et surtout de la Renaissance, époques où on peut parler d'un véritable *Daedalus redivivus*[1], mais on ignore souvent les transformations posthumes et tardives du mythe et, par conséquent, on assimile ses héros – solution de facilité – aux figures d'hommes volants qui foisonnent dans toutes les cultures, tels Gilgamesh et Enkidu, Wieland et bien d'autres. De là à se servir du mythe du vol de Dédale comme d'un témoin et, surtout, comme d'un garant absolu de la fascination qu'aurait exercée le vol sur l'esprit grec il n'y a qu'un pas, trop rapide, vu le contenu du mythe dans la tradition littéraire grecque. Car, en dépit de la primauté de Dédale et d'Icare parmi les hommes volants dans cette tradition, le mythe dont ils sont les protagonistes n'apparaît que tardivement dans la littérature grecque[2] et sous une forme altérée, parce qu'il est devenu un mythe étiologique qui cherchait à donner une explication au nom d'Icaria ou de la mer Icarienne. Ce premier récit qui nous raconte la fuite de Dédale et de son fils nous vient de Palaiphatos, dont la personnalité est peu connue: que son nom soit lié tantôt à Athènes, tantôt à Paros, tantôt à Priène, tantôt à Abydos peut s'expliquer par les voyages qu'il avait entrepris, bien qu'il soit également possible qu'il s'agisse de plusieurs personnages homonymes qui ont existé à la même époque; quant à l'époque où Palaiphatos a vécu, les commentateurs s'accordent généralement pour en faire un disciple d'Aristote, ce

---

[1] Sur les «métamorphoses» subies par le mythe de Dédale et d'Icare de l'Antiquité jusqu'à nos jours, voir une bonne mise au point chez Dancourt 2001.

[2] Il y a des traces du mythe dans le théâtre attique: Sophocle avait rédigé une tragédie portant le nom de *Daidalos*, une autre celui des *Camiciens*; Euripide, *Thésée* et *Les Crétois*; Aristophane, *Daidalos* et *Cocalos*, toutes ces pièces (perdues) étant liées d'une façon ou d'une autre au mythème qui nous occupe ici. Malheureusement, il ne nous reste, grâce aux scholies, que leurs titres. Une scholie à Aristophane (schol. *Gren*. 849 = F 471 Nauck[2]) parle d'une monodie d'Icare dans les *Crétois* d'Euripide (datée de 430 av. J.-C.), mais un seul vers mineur était conservé, «Crétois, enfants de l'Ida». D'autres fragments, récemment découverts de cette tragédie perdue, établissent que l'action se situait à l'époque de la naissance du Minotaure. Dans ces conditions, il est peu probable que la pièce ait inclus l'épisode de la fuite de Dédale et de son fils. Voir la discussion dans Adele-Teresa Cozzoli, *Euripide: Cretesi. Introduzione, testimonianze, testo critico, traduzione e commento. Università di Urbino, Istituto di Filologia Classica: Testi e Commenti, 15*, Pise/ Rome: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2001.

qui le situe dans la seconde moitié du IVe s. av. J.-C., bien que d'autres le placent au IIIe s. av. J.-C. De son œuvre, Περὶ ἄπιστων/ *Histoires incroyables*, la majeure partie est perdue: seuls, cinquante deux fragments subsistent, conservés grâce à des compilations tardives d'époque byzantine, dont les sept derniers sont jugés apocryphes. De plus, leur auteur s'écarte des récits exposés, qu'il juge absurdes - le nom même d'ἄπιστα qu'on a leur donné trahit leur nature - pour livrer ensuite une explication rationalisée des mythes afin de les rendre conformes à ce qui est «bien naturel» ou «bien normal» (ἐικός)[3]. Parmi ces «histoires incroyables», l'une mentionne que Minos emprisonna Dédale et Icare, pour une raison indéterminée, puis que Dédale fabriqua des ailes qu'il accrocha à son propre corps et à celui de son fils et, enfin, que «tous deux s'enfuirent par la voie des airs». Ici, l'exposition du récit s'arrête. L'emploi de «on dit» (φασι), renforcé par l'expression λεγόμενον «ce qu'on raconte» peut aussi bien faire référence à un unique témoignage qu'à une tradition établie. Le rythme rapide de l'exposition du récit, l'introduction des personnages sans aucun autre détail à leur sujet, laissent penser que Palaiphatos compose sa version de mémoire et en s'appuyant sur un modèle supposé connu de ses lecteurs, sans faire d'allusions à un récit particulier. Après cette brève exposition, le commentaire de l'auteur intervient brutalement: «Imaginer qu'un homme puisse voler, même avec des ailes collées, est insensé (ἀμήχανον)»[4]. Ensuite, il passe aussi brusquement, par la figure de l'asyndète, à une seconde version du récit, qu'il a composée lui-même ou a tirée d'un répertoire familier à son public: il est mentionné que Dédale et Icare se sont enfuis dans un bateau et qu'ils naviguèrent poussés par le vent du sud qui venait de Crète, qu'averti de l'évasion, Minos envoya des navires à leur poursuite, que le père et le fils firent naufrage et que, tandis que Dédale put sauter à terre, Icare tomba par dessus bord et se noya, ce qui sert à expliquer le nom de la mer «Icarienne». Palaiphatos n'intervient plus dans cette version, plus détaillée, ce qui montre qu'il l'a ajoutée pour «corriger» la version de départ. Cette seconde version est pourtant aussi sommaire, réduite au strict minimum, ce qui nous laisse penser également qu'elle était familière au public dans la mesure où, du point de vue de

---

[3] Voir J. Stern, «Rationalizing Myth: Methods and Motives in Palaephatus», dans Buxton 1999, p. 215-222, pour un très bon aperçu sur la «méthode» de Palaiphatos.

[4] Pal. XII, trad. Ugo Bratelli, 2002, http://ugo.bratelli.free.fr/Palaiphatos/12-DedaleIcare.htm (voir ci-dessous le ***Tableau*** des versions du mythe).

l'auteur, l'ajout de tout détail était inutile[5]. Le commentaire de Palaiphatos, en fait une réécriture de la légende sous une forme rationalisée, clôt le fragment dont la lecture est désormais «orientée» et ramenée sur la bonne voie, celle des versions sensées et raisonnables des mythes. Il précise: «Se sachant poursuivis, le père et le fils exploitèrent un vent fort et favorable, et ainsi donnaient-ils l'impression (ἐφαίνοντο) de voler». Ce commentaire joue sur l'assimilation entre le vol au ras des flots et les courses rapides des navires dues à un coup de vent favorable, image très fréquente dans l'imagerie grecque[6]. L'explication par une illusion d'optique ou une erreur d'appréciation d'un faux-semblant sert de conclusion logique, ce qui met d'accord les deux versions en diptyque: désormais, c'est la deuxième version qui compte, celle qui est «sensée», qui referme l'histoire sur elle-même et lui assure une autonomie[7]. Selon Timothy Gantz, «bien que ce canevas soit assez dépouillé, il semble que nous puissions tenir pour acquis que la légende du vol d'Icare, telle que nous la connaissons faisait bien partie du répertoire des histoires que l'on racontait aux VIe et Ve siècles, et peut-être même avant cela»[8]. En somme, c'est une histoire concentrée autour du thème de la poursuite et de la fuite, combiné avec celui de l'intelligence technique rusée. Le tout pour justifier un toponyme, celui de la mer «Icarienne». Il ferait partie ainsi d'un genre bien fixé dans la littérature grecque de l'époque, celui des récits mythographiques étiologiques.

Malheureusement, même si ce récit a dû être très connu à l'époque archaïque, il n'en a laissé aucune trace. Bien que d'autres épisodes de la geste de Dédale soient connus, aucun n'a pour objet sa fuite hors de Crète, accompagné par son fils, et leur fin. En revanche, quelques documents iconographiques conservent la mémoire d'Icare et de sa chute. Le plus ancien document, daté entre 575 et 525 av. J.-C, vient d'Athènes: un des fragments d'une hydrie à f. n. provenant de l'Acropole présente un personnage vêtu d'un chiton court, muni de chaussures ailées; entre ses pieds est écrit clairement le nom Ικαρος (fig. 24)[9]. D'autres fragments du même vase présentent la scène de la naissance d'Athéna, fréquente dans l'imagerie de l'époque; on pourrait supposer que la présence de la déesse

---

[5] Cette hypothèse peut être contredite si on suppose que les fragments ont été écrits ou résumés par les compilateurs byzantins eux-mêmes…
[6] Voir *supra*, chap. VI. 4.
[7] Delattre 2005: 156: «Récit et conclusion entretiennent une relation double qui est caractéristique du mécanisme général de l'étiologie».
[8] Gantz 2004: 479.
[9] Athènes, MN, Coll. Acropolis 1. 601 (= Beazley Arch., no. 300750).

Fig. 24, 25 (a, b), 26. Icare ailé et sa chute

est liée au rôle d'inventeur de Dédale[10]; sur un autre, on distingue l'inscription du nom d'Héphaïstos ([H]εφαιστος), qu'on a voulu rapprocher autant d'Athéna que de Dédale, son doublet humain[11]; enfin, sur d'autres fragments, on distingue des éléments décoratifs, telle une frise d'animaux, un sphinx, une sirène, un taureau (?). Malheureusement, l'état fragmentaire du vase ne nous permet pas de distinguer les scènes peintes et toute interprétation serait hasardeuse. Si l'artiste a remplacé les ailes postiches que mentionnent toutes les versions du mythème, comme on le verra, par des chaussures ailées, cela s'explique par le recours à un motif iconographique conventionnel à l'époque[12]. L'équipement du personnage nommé Icare montre clairement que l'artiste a voulu le représenter en train de voler. Ce qui est déconcertant, en revanche, c'est l'allure du vol, semblable plutôt à celle d'une course, et notamment la trajectoire en plan horizontal. Le vol assimilé à la course rapide est un trait récurrent dans l'imagerie archaïque, y compris dans les représentations conventionnelles des dieux en vol grâce à des chaussures ailées. Aussi courante est l'absence de support, terrestre ou marin, sur ou au-dessus duquel s'effectue le mouvement : cela n'étonne pas non plus, car on rencontre plusieurs représentations qui ne font aucune allusion au cadre du mouvement, la surface de la terre ou de la mer étant implicite ou se confondant avec la ligne de rebord du vase. Cela s'accorde avec le peu d'intérêt des imagiers pour le paysage en général. Ce qui nous frappe, pourtant, c'est la

---

[10] Voir la discussion de Beazley 1927: 224-226 qui suppose que la scène représentée sur l'autre face du vase concerne Dédale et son fils, à cause des habiletés techniques communes au premier et au deuxième dieux, Athéna et Héphaïstos.

[11] Voir, par exemple, l'inscription indiquant le nom de Dédale sur un cratère apulien (Londres, BM, F 269) qui représente une figure grotesque qui s'avère être, en fait, un «by-name of Hephaistos» puisque la scène est inspirée de la geste du dieu et non pas du héros. Voir à ce sujet, Beazley 1927: 223.

[12] Comme nous venons de le voir dans l'analyse des sandales ailées d'Hermès, voir *supra*, l'***Appendice* IV**. Beazley 1927: 224 écrit même que «without the inscription one would have guessed Hermes, or rather Perseus».

trajectoire parabolique imprimée au déplacement d'Icare qu'on ne peut envisager, selon les données textuelles, qu'allant vers le haut ou vers le bas, selon les étapes correspondant à l'envol et à la chute, alors uniquement sur l'axe vertical. Il semble que l'artiste a choisi de figurer Icare en vol/course sur une trajectoire horizontale pour le représenter pendant sa fuite, échappant à ses poursuivants et non gagnant les hauteurs du ciel, ce qui montre, une fois de plus, que l'attention des imagiers était concentrée sur le thème de la poursuite et de l'évasion plutôt que sur le motif du vol ascensionnel.

Deux autres documents figurés, attribués au Peintre d'Icare par J. D. Beazley et datés entre 475-425 av. J.-C., nous montrent la scène de la chute d'Icare. Sur un lécythe attique à f. r. (fig. 25a, b) et sur un chous attique provenant de Vari (fig. 26)[13], un jeune homme muni d'ailes postiches est représenté dans le bas de la scène, tombé à terre ou plutôt dans la mer: ni l'une ni l'autre n'est représentée, mais grâce à la position du corps, dont la partie inférieure manque, on peut penser que l'artiste a voulu suggérer son enfoncement, ce qui renvoie plutôt aux flots marins qu'au sol. Qu'il s'agisse d'une chute, en témoigne aussi la présence de l'oiseau, lui qui, dans les mythèmes qui racontent la chute d'Icare, n'est jamais mentionné. Dans ces scènes peintes, il joue le rôle d'indicateur figuratif ou, pour citer Beazley, «the bird acts as the directional arrow in cartography»[14]. Autrement dit, l'oiseau est là, au-dessus de la tête du personnage ailé et en vol descendant, précisément pour mettre en évidence le sens du mouvement du personnage humain. Cependant, grâce à un souci de perfection formelle, les ailes d'Icare tombant sont amplement déployées, ni détachées ni détériorées…

Et Dédale ? Son absence des représentations où il est admis que figurent Icare et sa chute peut être symptomatique de la manière dont les imagiers et le public de l'époque archaïque voyaient ce récit: il semble que, du moins à l'âge archaïque, leur intérêt allait plutôt au sort du fils qu'à celui du père. Dans un article paru en 1884, Olivier Rayet[15] attirait l'attention sur un skyphos à f. n. provenant de Tanagra et datant probablement de la première moitié du VIe s. av. J.-C., de fabrication béotienne[16], où il pensait reconnaître Dédale. Tandis que la scène représentée sur la face A, Thésée et le Minotaure, ne soulevait

---

[13] Respectivement, New York, Metropolitan Museum, 24. 97. 37 (= Beazley Arch., no. 208331) et Athènes, Coll. M. Vlasto: XXXX0.8413 (= *LIMC su.* Hypnos, no. 6 = Beazley Arch., no. 208413).
[14] Beazley 1927: 231.
[15] O. Rayet, «Theseus and the Minotaur; the flight of Daedalus, painting on a skyphos found in Greece», *Gazette archéologique*, 9 (1884), pl. 1-2.
[16] Louvre, MNC 675.

aucun problème quant au sujet traité, la scène peinte sur la face B a suscité beaucoup de commentaires[17]. Qu'est-ce qu'elle représente ? Derrière un homme casqué et armé chevauchant un coursier et s'avançant au galop vers la droite, est figuré, dans les airs, un homme barbu, vêtu d'un court chiton et ailé (ailes postiches) qui se déplace en vol plané dans la même direction. Rayet avançait l'hypothèse que le personnage en vol était Dédale, tandis que le personnage poursuivi était Minos ou Talos. Certains commentateurs ont accepté cette hypothèse[18], d'autres ont dénoncé l'incohérence de la scène par rapport aux données textuelles, où c'est Dédale le pourchassé et non Minos[19], tout en montrant que, dans les répertoires iconographiques du VIe s. av. J.-C., l'image d'un homme vêtu comme notre personnage ailé, parfois volant derrière un équipage chevalin, est assez courante[20]. Il est difficile d'admettre, dans ces circonstances, que le scène figure une poursuite ou qu'il s'agisse bien de Dédale. Le personnage ailé, peu importe son identité, n'apporte rien de plus ni au thème du vol ni à celui du vol ascensionnel vers le ciel. En ce qui le concerne, nous acceptons l'hypothèse avancée par Beazley: «may not the winged genius be a sort of intensification of the usual bird, hinting that the rider is wing-swift and swift as the wind?». En effet, l'image du personnage anonyme en vol plané, comme suspendu dans l'air dans une position parfaitement horizontale, se différencie à peine de celle d'un génie ailé dont la présence ne sert qu'à exprimer la vitesse du déplacement du personnage principal, ainsi que l'oiseau, dans les images analysées précédemment, servait à indiquer la direction de la chute du jeune ailé. Même la position que le soi-disant Dédale occupe dans l'espace pictural, excentrée par rapport au cadre principal, à moins qu'elle ne trahisse une maladresse de dessin, rend compte du statut décoratif qui lui a été assigné ou de sa simple valeur instrumentale dans l'économie de la composition.

C'est seulement sur les fragments d'un kotyle à f. r. de style italiote conservé à Oxford, datant des environs du IVe s. av. J.-C.[21], que Dédale apparaît en compagnie

---

[17] Dans un compte rendu publié en 1885 dans *AJA*, l'article de O. Rayet est ainsi résumé: «The first subject is represented in greater detail than usual, and the second is unique and rests on a conjecture of M. Rayet».

[18] *RE su.* Ikaros, p. 988 (Heeg); Hauser, *Jahrshefte* 10, p. 12; C. Robert, *Bild und Lied: Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*, I, Berlin: Weidmannischen, 1881, p. 364 (cf. Beazley 1927: 222, n. 2).

[19] Beazley 1927: 222: «That the rider is not at the flier's heels, but well ahead, does not seem to have perturbed Rayet. And yet, in pictures of burglars escaping from policemen, one surely expects to find the policeman behind the burglar and not in front of him? Of course, even if the subject were not Daedalus escaping from Minos or Talos, the flier might nevertheless be Daedalus».

[20] Beazley 1927: 222 offre quelques exemples.

[21] Reproduit par Beazley 1927: pl. XXI, 2. L'A. suppose qu'une autre figure, peut-être Athéna, devait être représentée assise sur le rocher et regardant la scène, pour équilibrer la composition.

d'Icare: celui-ci, l'aile droite postiche déjà attachée, regarde son père qui, assis sur un rocher devant lui, lui attache l'autre aile. Il s'agit de la scène préliminaire au vol, quand Dédale montre à son fils comment se servir de ses ailes. On observe de nouveau que l'intérêt n'est pas concentré sur l'épisode du vol, ni même sur celui de la fabrication des ailes. La scène traite d'un sujet à portée morale concernant les rapports père-fils, prudence de Dédale/ὕβρις d'Icare, que bon nombre des sources littéraires mettent en évidence[22]. Dédale n'est, dans ces conditions, qu'une figure secondaire par rapport à son fils. Il en restera de même dans l'iconographie d'époque romaine qui, elle, s'attachera notamment à l'épisode de la chute d'Icare. Cette lecture moralisatrice détourne l'attention de l'épisode du vol ascensionnel, lui qui a pourtant jadis fait le bonheur des imagiers.

Revenons aux sources littéraires. Alors que l'époque archaïque ne nous a laissé aucune trace des versions du mythème de Dédale et d'Icare, en revanche, elles sont nombreuses à des époques plus tardives, les unes suivent la version de Palaiphatos (Cleidémos, Pausanias), d'autres proposent une version distincte (Diodore, Strabon, Hygin, Apollodore)[23], pour ne pas parler des versions développées par Ovide, dont la source semble dater de l'époque hellénistique[24]. En somme, elles opèrent des filtrages successifs entre les épisodes athénien, crétois et sicilien de la geste de Dédale, des déplacements de figures entre Icare et son père et, en corollaire, des déplacements d'accent entre les divers enseignements de la fable. Afin de voir si le mythème du vol de Dédale et d'Icare a pu faire partie des récits avec motif de l'ascension antérieurs à Parménide, pour poursuivre l'analyse, il faur comparer la notice de Palaiphatos à d'autres récits de même type, héritiers peut-être d'une tradition distincte et plus ancienne. La plupart des auteurs présentent le récit de la chute d'Icare comme un mythe étiologique censé expliquer le nom de la mer Icarienne (Diodore, Apollodore, Hygin) ou celui de l'île Icaria, située dans le voisinage de l'île de

---

[22] Une scène inspirée du même sujet est représentée sur un cratère à volutes à f. r. de Naples (no. inv. 1767, = Beazley 1927: 228-230, fig. 5) datant de la fin du IVe s. av. J.-C., signe que la lecture dans une perspective moralisatrice du mythe s'est poursuivie. Sur ce vase, remarquons toutefois trois indices du processus technique de fabrication des ailes: près de Dédale, un marteau; de l'autre côté, une boîte ouverte, «no doubt containing artist's materials», d'après Beazley; enfin, un petit bassin improvisé contenant peut-être la fameuse glu qui avait servi pour coller les ailes.

[23] Strab. XIV 1. 19; Diod. Sic. IV 77. 5-9; Hyg. *Fab.* 40; Apollod. *Epit.* I 12-13; Cleidémos, *FGrH* 323 F 17; Xén. *Mém.* IV 2. 33; Paus. IX 11. 4-5 (voir le ***Tableau*** des versions du récit à la page suivante).

[24] Ov. *Mét.* 183-235 et *Ars Amat.* II 37-42. Ses sources: Callimaque ou Stéphanodorus, cf. Fr. Bömer, *Die Zugenhörigkeit zum Repertoire*, in *P. Ovidius Naso – Metamorphosen. Buch VIII-IX*, Heidelberg, 1977, p. 69. Mais, les emprunts aux auteurs de l'époque hellénistique sont très ponctuels, par exemple, Ovide doit l'image de la carte des constellations (*Mét.* 206-208) aux *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes III 744-6 (cf. Hoefmans 1994: 139, n. 12).

Samos et qui a donné son nom à la mer Icarienne (Strabon, Pausanias). Tous les auteurs s'accordent sur le motif de la fuite hors de Crète de Dédale et de son fils – signe que le thème du récit était là; tous, à l'exception de Palaiphatos et de Pausanias, admettent le vol au moyen d'ailes fabriquées.

Palaiphatos XII:

«On dit que Minos emprisonna Dédale — à cause d'une faute qu'il avait commise — avec son fils Icare. Mais Dédale fabriqua des ailes, les accrocha sur lui-même et sur son fils, et tous deux s'enfuirent par la voie des airs. Imaginer qu'un homme puisse voler, même avec des ailes collées, est insensé. Ce dont on parle fait donc allusion au fait suivant. Dédale, incarcéré, descendit par une fenêtre, emmenant aussi avec lui son fils; il monta dans une petite barque et partit. Averti de l'évasion, Minos envoya des navires à leur poursuite. Puis, alors qu'ils naviguaient, poussés par le vent du sud qui venait de la Crète, ils firent naufrage. Et tandis que Dédale saute à terre, Icare meurt (de son nom la mer fut appelée Icaria). Quand le courant ramena son corps, son père l'ensevelit».

Strabon XIV 1. 19:

«Tout à côté de Samos est l'île d'Icarie, qui a donné son nom à la mer Icarienne. Elle-même rappelle Icare, ce fils de Dédale, que la fable nous montre accompagnant son père dans sa fuite, quand tous deux, au moyen d'ailes fabriquées, s'élancèrent hors de la Crète leur prison. Icare tomba ici même faute d'avoir su régler son vol: il s'était élevé trop haut, s'approchant trop du soleil, et, la cire de ses ailes ayant fondu, ses ailes mêmes s'étaient détachées».

Diodore de Sicile IV 77. 5-9:

«Dédale s'enfuit de Crète avec son fils Icare, sur un navire que Pasiphaé lui avait fourni. Arrivés à une île éloignée de la terre, Icare voulut y descendre, et tomba dans la mer, qui, ainsi que l'île, prit le nom d'Icarienne. Dédale, en quittant cette île, aborda dans cette contrée de la Sicile dont Cocalus était roi; celui-ci honora de son amitié cet artiste habile et célèbre. Selon quelques mythologues, Pasiphaé cacha quelque temps Dédale en Crète, et le roi Minos, qui voulait le punir, et qui n'avait pu le trouver dans tous les vaisseaux de l'île qu'il avait visités pour le découvrir, promit une somme d'argent à celui qui le lui amènerait. Dédale, pour se

Pausanias IX 11. 4-5:

«De ce côté-là on voit un temple d'Hercule, où le dieu est en marbre blanc; ils lui donnent le surnom de Promachos; cette statue est un ouvrage de Xénocrite, de Thèbes; car pour une autre de bois d'un goût fort ancien, les Thébains la croient de Dédale, et je n'ai pas de peine à le croire aussi. On dit qu'après s'être sauvé de Crète, il consacra cette statue à Héraclès, comme une marque de sa reconnaissance. En effet, Dédale, pour préparer sa fuite, fit lui-même deux bâtiments fort légers, l'un pour lui, l'autre pour son fils Icare; et pour se dérober à la poursuite des vaisseaux de Minos qui n'allaient qu'à la rame, voyant le vent favorable, il imagina de mettre une voile au

soustraire à cette perquisition, sortit de l'île en attachant sur son dos et sur celui de son fils des ailes faites avec un art merveilleux et jointes avec de la cire. Il traversa en volant la mer de Crète; mais Icare, qui, en raison de sa jeunesse, avait pris un vol trop haut, tomba dans la mer; car ses ailes furent fondues par l'ardeur du soleil. Au contraire, Dédale, qui volait immédiatement au-dessus de l'eau et qui mouillait même ses ailes, parvint miraculeusement à se sauver en Sicile. Quoique ce récit paraisse fabuleux, nous n'avons pas cru devoir l'omettre».

Xénophon, *Mémorables* IV 2. 33:

«Mais, Socrate, sans contredit l'habileté est un bien: en toute affaire, l'homme habile ne réussit-il pas mieux que l'ignorant? — Eh quoi? N'as-tu pas entendu dire que Dédale fut pris par Minos à cause de son habileté, forcé de le servir, et privé tout ensemble de sa patrie et de sa liberté; que, voulant prendre la fuite avec son fils, il le perdit, sans pouvoir se sauver lui-même, mais qu'il aborda chez des peuples barbares, qui le firent une seconde fois esclave?».

Hygin, *Fables* XL 4-5:

«Dédale fabriqua donc des ailes, pour lui-même et son fils Icare; il les ajusta et ils s'envolèrent de là. Icare volant trop haut, la cire s'échauffa sous l'effet du soleil, et il tomba dans la mer qui reçut de lui le nom de mer Icarienne. Dedale poursuivit son vol jusque dans l'île de Sicile, auprès du roi Cocalus. Selon d'autres, Thésée, quand il eut tué le Minotaure, ramena Dédale à Athènes, dans sa patrie».

sien, chose dont on ne s'était pas avisé avant lui. Par ce moyen, il arriva heureusement; mais il n'en fut pas de même d'Icare. N'ayant su gouverner son vaisseau, il fit naufrage et se noya. Le flot apporta son corps dans une île voisine de Samos, qui pour lors n'avait point de nom. Héraclès s'étant trouvé là, par hasard, reconnut le corps d'Icare, et lui donna une sépulture. On voit encore aujourd'hui un petit tertre sur un promontoire qui avance dans la mer Égée; c'est le lieu où il fut enterré. L'île et la mer qui l'environne ont pris depuis ce temps-là le nom du malheureux Icare».

Apollodore, *Épitome* I 12-13:

«Quand Minos s'aperçut de la fuite des compagnons de Thésée, il enferma dans le labyrinthe Dédale, le coupable, avec son fils Icare, qui lui était né d'une esclave de Minos, Naucraté. Dédale fabriqua alors des ailes pour lui-même et pour son fils; tandis que son fils attachait les ailes, il lui ordonna de ne pas voler trop haut, de peur qu'elles ne se démontent sous l'effet de la chaleur qui pourrait faire fondre la colle, ni de voler trop près de la mer, pour éviter qu'elles ne soient disjointes par l'humidité. Mais Icare, sans se soucier des instructions de son père, fasciné, se laissait porter toujours plus haut. La colle fondit, et il mourut après être tombé dans la mer appelée désormais Mer Icarienne».

Tableau des versions du récit de la chute d'Icare

Diodore rapporte les deux versions, la fuite au moyen du vol et celle qui emprunte la voie de la mer. Chez la plupart des auteurs, c'est le sort que connut Dédale qui constitue le fil narratif principal, notamment chez Diodore, tandis que Strabon ne le mentionne point

comme artisan des ailes, ni ne nous renseigne sur son sort après la chute d'Icare. Le Dédale de Diodore apparaît comme *homo faber* par excellence: il est celui qui avait construit pour Pasiphaé une vache ayant toutes les apparences d'une vraie[25], le Labyrinthe dont les passages tortueux égaraient tous ceux qui y entraient; en Sicile, il fit les barrages sur le cours de l'Allabon, près de Mégaris; sur un rocher dans le territoire d'Agrigente, il édifia la ville fortifiée de Camicus, cité tout à fait imprenable grâce à ses rues qui étaient si étroites et tortueuses qu'il ne fallait que trois ou quatre hommes pour les garder; il conçut la grotte de Sélinonte où il fit arriver, par une construction ingénieuse, les vapeurs du feu souterrain douées de propriétés guérissantes; de plus, il consolida les bâtiments autour du temple d'Aphrodite d'Éryx, entoura le rocher d'un mur et en élargit le sommet. Diodore assortit ces descriptions de nombreux qualificatifs mélioratifs, tels «merveilleux», «ingénieux», «admirable», «merveilleusement»: le comble des ouvrages de Dédale est une ruche d'or, travail «admirable qui imitait à s'y méprendre une ruche véritable», qu'il dédia à Aphrodite Érycine. Il est dit des ailes dont Dédale et Icare se sont servis pendant leur fuite qu'elles ont été «faites avec un art merveilleux et jointes avec de la cire»: si Icare tomba, Dédale parvint «miraculeusement» à se sauver en Sicile. Remarquons que les inventions de Dédale peuvent être classées en deux catégories: d'une part, des objets inanimés confectionnés en prenant modèle sur la nature (le taureau pour Pasiphaé, les ailes, la colle, la ruche d'or, le fil à plomb, la vrille)[26], d'autre part, des aménagements du milieu naturel, respectueux des lois de la nature afin de le rendre utile aux hommes (les travaux sur l'Allabon, les bains de Sélinonte, la ville de Camicus et ses voies de circulation conçues en fonction des lignes du terrain et afin d'accroître la sécurité de la cité, la muraille du temple d'Aphrodite). Remarquons aussi les domaines dans lesquels excelle l'art de Dédale: il est à la fois architecte, sculpteur, naturaliste, ingénieur, spécialiste donc des «sciences appliquées». Il fait preuve d'astuces techniques qui sont proches du savoir empirique, des ruses, de l'intelligence pratique et spéculative. La τέχνη et la μῆτις s'illustrent avec la figure de Dédale, véritable héros civilisateur, qui gère à la fois les virtualités complexes d'une pensée

---

[25] Hygin, *Fab.* XL et Apollodore, *Bibl.* III 1. 4, présentent en détail le processus de la fabrication de cette vache de bois munie de roues et creusée à l'intérieur, recouverte du cuir d'une vache véritable.

[26] Ovide exprime l'idée de l'innovation par l'imitation de la nature par la formule *ut ueras imitetur* (*Mét*. VIII 195), soulignant même la façon étonnamment *naturelle* dont les ailes confectionnées par Dédale ont poussé (*ut cliuo creuisse putes*, *Mét.* VIII 191).

rusée et de l'habileté manuelle[27] et les riches possibilités que lui offre la nature. Par les traits de son art, la figure de Dédale elle-même est multiple, comme celle de son homologue πολύμητις, Ulysse[28]. En somme, on ne prise pas tant l'effort de Dédale que sa hardiesse, sa maîtrise du concret et du moment opportun (καιρός) qu'il met au service de ses œuvres. Entre la nature et les innovations de Dédale, il n'y a pas de rupture. Bien au contraire, sa πρᾶξις s'exerce sur ce que la nature et le réel lui proposent. Ces prouesses techniques sont conformes, en outre, aux principes de la pensée spatiale archaïque, plus précisément, elles sont en accord avec le paradigme *biomorphique* selon lequel fonctionne la logique cosmologique grecque[29]: innover conduit à la création d'un nouvel ordre, par le changement perpétuel de l'ordre de la nature, par le «bricolage» avisé des éléments préexistants qui sont assemblés et ajustés.

L'opposé du Dédale inspiré et ingénieux de Diodore, c'est le Dédale de Xénophon, qui est devenu esclave à cause justement de son habileté, d'abord de Minos, ensuite des «peuples barbares» où il aborde après sa fuite. Entre ces deux extrêmes, les autres versions présentent l'artisan Dédale dans sa relation avec la chute d'Icare, comme celui qui avait construit les ailes ou, chez Pausanias, les bateaux qui leur ont permis de fuir la Crète. Il ne connaît pas seulement le processus de fabrication de ces moyens de déplacement, mais aussi leur «mode d'emploi». En règle générale et à part Palaiphatos qui récuse d'emblée la possibilité du vol, les auteurs s'intéressent peu à la façon dont Dédale a construit les ailes, et cela en dépit de leur caractère inédit. Tous les auteurs s'accordent pour présenter les ailes comme des objets confectionnés en cire et attachés au corps. Elles sont présentées comme «le résultat d'un labeur artisanal et d'une réflexion technique, elles ne sont ni le fruit d'une inspiration technique ni une création magique», comme le remarque Charles Delattre[30]. Après une lecture attentive des versions présentées, on a du mal pourtant à comprendre ce

---

[27] Selon les sources, le père de Dédale était Métion (Diod. Sic. IV 76), fils d'Eupalamos, ou Eupalamos lui-même (Apollod. *Bibl.* III 15. 8) ou Palamaon (Paus. IX 3. 2): à cause du nom παλάμη «main créatrice», on a voulu souligner que sa filiation prédestinait Dédale à faire preuve d'habileté manuelle. Notons aussi que Palamède, un autre héros dont le nom vient de παλάμη, était le seul capable de se mesurer à Ulysse, autre Dédale. Notons aussi que le neveu et rival de Dédale, Talos, invente, lui-aussi, le tour du potier et le compas.
[28] Dancourt 2002: 10.
[29] Selon l'expression de Burkert 1999: 94-95.
[30] Delattre 2005: 159. Cependant, rien ne nous empêche de supposer qu'à l'origine, cet artisan qui consacre une ruche d'or à Aphrodite ou, selon une autre version, des ailes à Apollon, appartenait à cette catégorie multiforme et dispersée qui englobait les confréries de devins, hérauts, guérisseurs, aèdes. On peut supposer également que sa figure d'artisan inspiré fut dévaluée à la suite des propos caustiques des Sophistes, tels Xénophon, qui dévalorisaient, en effet, tout ce qui relèvait du savoir-faire.

qui était en cire: les ailes ? la «glu» qui les collait au corps ? à la fois les ailes et la colle ?[31] La partie du corps où les ailes furent attachées n'est pas mieux mise en évidence: si elles sont attachées sur le dos, ainsi que le mentionnent brièvement tous les auteurs, on a de la peine à comprendre comment les héros étaient censés régler le vol. Notons toutefois l'effort pour exclure les ailes postiches fabriquées par Dédale du groupe des chaussures ailées, attachées aux pieds des dieux à travers la tradition littéraire et iconographique grecque. Ce nouveau mode d'emploi souligne l'originalité des ailes fabriquées par Dédale. Dans ces conditions, nous sommes déconcertés devant le silence que gardent toutes les versions du récit sur les détails techniques concernant les ailes[32]. En dépit même de la nouveauté de ce moyen de transport et du merveilleux qui nimbe son allure et surtout sa fonctionnalité, il semble que les Anciens ne se souciaient pas de tels détails: il suffisait qu'un objet approprié au vol - car apparenté aux ailes des oiseaux et léger comme l'air - soit produit et attaché au corps pour que le vol soit possible. Autrement dit: sans moyen de transport, pas de voyage. Presque tous les auteurs utilisent des superlatifs pour qualifier l'intrépidité de l'inventeur des ailes[33], pourtant aucun d'entre eux n'offre la «fiche technique» de l'invention, ni ne développe son tableau. Une telle économie de moyens pour accomplir un véritable rêve, celui de voler, nous semble surprenante, surtout si on compare avec les schémas de déplacement dans les airs des mortels enlevés qui devaient leur transport uniquement à une force divine, supérieure et toute-puissante. Nous pensons cependant que les raisons de cette économie descriptive se trouvent ailleurs et sont indépendantes des problèmes que soulèvait le vol ou qu'il aurait pu soulever. Elle peut s'expliquer, d'une part, par le manque de crédit que les auteurs accordent à cette «fable» dont le rôle n'est qu'étiologique et, d'autre part,

---

[31] Ce qui est certain, car mis en évidence dans toutes les versions du récit, c'est la nature artisanale des ailes: elles sont confectionnées de la main de Dédale et elles ne sont pas le signe d'une métamorphose, ainsi que nombre de commentateurs l'ont suggéré à propos de la version d'Ovide dans ses *Métamorphoses*. Voir la discussion autour de ce problème dans l'article de Hoefmans 1994: 137-140.

[32] Là où l'on s'attendait, à cause de la «fascination du vol» qu'on attribue trop facilement à l'esprit des Grecs, à des descriptions minutieuses des procédés techniques de confection des ailes ou, du moins, à des amples digressions autour de leur caractère merveilleux, les récits se contentent de mentionner que Dédale avait fabriqué des ailes qu'il avait accrochées par la suite sur son dos et celui de son fils. Il faut attendre Ovide pour en avoir un meilleur aperçu, lui qui consacre sept lignes dans ses *Métamorphoses* à la description du processus de fabrication des ailes. Dans l'art, il faut attendre quelques bas-reliefs romains en marbre ou en argile et surtout les gemmes italiques et romaines, du IIIe s. av. J.-C. jusqu'au IIe s. av. J.-C., dont les sujets favoris étaient les épisodes de la confection des ailes et de leur ajustage au corps. Cela est dû, d'après Furtwängler, aux liens étroits entre Dédale et la Campagne, développés dans le VIe livre de l'*Énéide* de Virgile (cf. Beazley 1927: 230 et n. 34).

[33] Diod. Sic. IV 77. 8: «il fabrique avec un art stupéfiant des ailes extrêmement bien ajustées et admirablement collées avec de la cire»; Ovide (*Mét.* VIII 188-189) souligne que Dédale «s'applique à un art jusqu'alors inconnu et soumet la nature à de nouvelles lois».

par le statut de l'étape de la fabrication des ailes dans l'économie du récit, comme temps préliminaire au voyage proprement dit et surtout comme moyen de l'évasion, ce qui intéresse le plus les auteurs d'un mythe centré essentiellement sur le thème de la poursuite et de la fuite et non sur celui de l'invention des ailes et de la possibilité du vol. C'est ainsi peut-être qu'on peut comprendre pourquoi la version du récit rapportée par Pausanias s'écarte des autres, comme celle de Palaiphatos: on a voulu peut-être rationaliser davantage le motif de la fuite quand on a indiqué que Dédale avait préparé lui-même deux bateaux, l'un pour lui, l'autre pour son fils, afin de se dérober à la poursuite des vaisseaux de Minos. Le motif fantastique du vol se voit ainsi remplacé par celui ordinaire de la navigation. Cependant, dans cette subtitution, les vaisseaux, soulignons-le, sont remarquables par leur caractère «fort léger». Pausanias indique de manière explicite que Dédale avait imaginé de munir son bateau d'une voile, «chose dont on ne s'était pas avisé avant lui» et qui avait rendu son vaisseau supérieur à ceux de Minos «qui n'allaient qu'à la rame»[34]. Le récit ajoute aussi que Dédale s'y était ingénié à la vue d'un vent favorable, ce qui met aussi en évidence le lien entre son savoir technique et son intelligence pratique capable d'adapter ses inventions aux conditions de l'environnement. Malheureusement, il n'avait attaché des voiles qu'à son bateau, ce qui rationalise davantage les motifs du naufrage et de la mort d'Icare.

Comme pour contrarier davantage nos attentes, l'étape du déplacement en vol n'est pas mieux traitée. Les descriptions s'avèrent très sommaires et surtout schématiques. Tous les auteurs se contentent de mentionner la cause de la chute d'Icare: celui-ci aurait volé trop haut et l'ardeur du soleil aurait fondu la cire, soit des ailes, soit de la «colle», suivant les versions. Dans un récit qui devrait mettre l'accent sur le regard synoptique que permet le vol aérien aux premiers mortels volants, on constate, avec étonnement, qu'aucune des versions ne laisse rien entrevoir du paysage qui se découvre d'en haut. Les héros du récit ne jettent pas le moindre coup d'œil vers le bas, pas même vers l'endroit qu'ils ont laissé, ainsi que le faisaient, de manière conventionnelle, les dieux qui se mettaient en route sur la voie aérienne. Icare est fasciné/attiré par l'horizon qui s'ouvre devant lui, aucunement par le panorama qui se déploie en bas. Cela signifie-t-il qu'on a affaire à un parcours qui vise les

---

[34] On trouve une observation de même nature chez Pline, *HN* VII 27. 209, mais le rôle des inventeurs est modifié: il dit que «les voiles sont l'œuvre d'Icare, le mât et l'antenne de Dédale». C'est seulement dans les interprétations tardives du mythe qu'on aperçoit un intérêt pour les inventeurs et leurs œuvres; Dédale sera intégré dans une autre catégorie, tout comme son mythe sera soustrait de la catégorie des mythes d'évasion, comme on le verra.

hauteurs célestes plutôt qu'à un périple aérien? Est-ce un corollaire du schématisme de la description du parcours aérien proprement dit, schématisme spécifique, par ailleurs, de toute description de tout déplacement? Ou un corollaire du fait que le fil narratif met en valeur davantage la chute d'Icare que le vol ascensionnel ? Quelques localisations parsèment les descriptions du parcours:

i) tous les auteurs prennent le soin d'indiquer le lieu de départ (Crète), l'endroit où Icare tomba dans la mer ou fit naufrage (soit sous la forme d'une île (Icarie) voisine de Samos (Pausanias, Strabon) ou «éloignée de la terre» (Diodore), soit sous celle d'un endroit indéterminé dans la mer qui, dorénavant, empruntera son nom, chez Palaiphatos), le lieu de l'arrivée de Dédale (Sicile (Diodore, Pausanias, Hygin) ou Camicos (Apollodore) ou Athènes (Hygin, *alii dicunt*); Strabon l'omet, Palaiphatos ne l'identifie pas, car le héros aurait sauté «à terre»). Concernant le départ, Strabon et Hygin indiquent le mouvement correspondant: les deux, père et fils, «s'élancèren*t* hors de la Crète leur prison», respectivement «ils s'envolèrent de là» (*et inde auolarunt*). Palaiphatos décrit les circonstances de la fuite (descente par la fenêtre, montée dans une petite barque, départ), Apollodore aussi fait allusion au Labyrinthe où Dédale et Icare étaient enfermés et d'où ils se sont échappés par le vol. Tant de détails, autant de preuves, à nouveau, que l'intérêt allait vers les motifs de la poursuite et de la fuite contrainte. Le moment de l'envol n'aura droit, ici comme ailleurs, qu'à une description ponctuelle, relative au lancement dans les airs (respectivement de départ sur la mer).

ii) tous les auteurs indiquent par divers moyens la route suivie: Palaiphatos rapporte (et repousse) la version du récit qui dit qu'ils «s'enfuirent par la voie des airs». Par conséquent, il adopte comme moyen de déplacement la navigation au moyen de la petite barque «poussée par le vent du sud qui venait de la Crète», élément favorable au voyage que mentionne Pausanias aussi; Strabon mentionne le moment de l'envol, ensuite le vol et l'élévation trop haute d'Icare, sans repères géographiques autres que ceux du départ et de la chute d'Icare; Diodore précise qu'ils traversèrent «en volant la mer de Crète»; Ovide sera un peu plus précis: selon les conseils de son père, Icare doit «voler entre les deux» (le soleil et la mer), «prendre garde également aux vents» pour laisser ses ailes le porter là où le guidera leur souffle[35]. Apollodore distingue entre le vol au-dessus de la mer, celui d'Icare, trop élevé, et celui de Dédale, au ras des flots. Il y a, comme nous le voyons, une petite

[35] Ov. *Ars* II 63-64: «*Inter utrumque uola; uentos quoque, nate, timeto,/ Quaque ferent aurae uela secunda dato*».

différence entre les «couloirs aériens» réservés au vol de Dédale: tandis que le Dédale d'Ovide vole à mi-chemin entre le soleil et la mer, Diodore rapporte la version selon laquelle Dédale aurait volé «immédiatement au-dessus de l'eau qui mouillait même ses ailes»: ce fut, en effet, ce qui lui permit de se sauver «miraculeusement» en Sicile. Ce tableau du vol s'accorde avec la manière des dieux, des oiseaux et des chevaux divins de se déplacer au long de l'espace étroit délimité entre la couche aérienne et la surface de la mer, comme nous allons le voir dans le chapitre suivant. Au contraire, on déduit de la version d'Apollodore que Dédale devait la réussite de son vol au fait même qu'il n'avait volé ni trop haut, «ni non plus trop près de la mer» de sorte que «l'humidité n'alourdisse pas les ailes» (ὁ δὲ πτερὰ κατασκευάσας ἑαυτῷ καὶ τῷ παιδὶ ἀναπτάντι ἐνετείλατο μήτε εἰς ὕψος πέτεσθαι, μὴ τακείσης τῆς κόλλης ὑπὸ τοῦ ἡλίου αἱ πτέρυγες λυθῶσι, μήτε ἐγγὺς θαλάσσης, ἵνα μὴ τὰ πτερὰ ὑπὸ τῆς νοτίδος λυθῇ). Certes, Dédale n'est pas une figure divine et n'est pas censé se déplacer en tant que tel, bien au contraire, mais le schéma de déplacement en vol au ras des flots était bien fixé dans l'imaginaire grec, un héros comme Persée s'en servait. Le *modus operandi* que propose Apollodore, Ovide aussi d'ailleurs, se nourrit plutôt des préceptes moraux qui recommandent de suivre la voie du milieu, maximes aussi bien fixées dans l'éthique archaïque. Entre ces deux solutions, il est difficile de distinguer laquelle constitue la version la plus ancienne du mythème. En revanche, le vol de Dédale et d'Icare définit mieux que jamais la position assignée à la couche aérienne, comme domaine spatial intermédiaire défini par deux frontières, la ligne de la mer, en bas, et, en haut, celle du domaine d'action du soleil qui, bien que moins déterminée, ne renvoie pas au ciel, et encore moins aux hauteurs olympiennes. Les deux frontières sont définies comme frontières physiques, de même que les effets exercés sur l'air par le soleil et la mer, milieux qu'elles délimitent. À moins qu'il ne faille voir à l'arrière-plan, ici, comme dans le cas du mythe d'Ixion ou de Tantale, un symbolisme solaire[36], le mythe de Dédale et d'Icare nous amène

---

[36] Selon R. Graves, *Les mythes grecs*, Paris: Fayard, 1967, le nom d'Icare renvoie à «Iocarios, dédié à la déesse de la Lune, Car. Car, c'est Q're ou Carius ou le grand dieu Ker qui semble avoir reçu son titre de la Lune, sa mère, Artémis Caria ou Carytis». Et de supposer que l'histoire d'Icare repose sur l'évocation d'un rite très ancien où l'élu, devenu roi et époux de la déesse de la Lune, était offert en sacrifice à la fin de l'année solaire (cf. Dancourt 2001: 10). P. Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris: Payot, 1966, va encore plus loin avec son «interprétation symbolique»: «en remplaçant le soleil par son sens symbolique, l'esprit, il apparaît que Dédale met son fils en garde contre le danger auquel il s'exposerait, s'il nourrissait le désir démesuré de fuir les régions perverses (labyrinthe) dans l'espoir vain de pouvoir atteindre la région sublime par le seul moyen trop insuffisant de l'intellect (les ailes de cire)» (p. 48).

résolument sur le terrain des descriptions d'un voyage de mortels dans l'air, loin du vol divin et des traversées divines de l'éther. S'agissant de mortels qui volent grâce à des outils confectionnés de main humaine, et les ailes et le vol sont soumis aux influences directes et physiques du milieu environnant, tels les vents comme force motrice ou l'humidité de l'eau marine et la chaleur du soleil comme facteurs négatifs. Le domaine aérien laisse entrevoir ici des traits bien distincts par rapport à l'éther, à moins qu'ils ne servent des exigences narratives, c'est-à-dire à justifier la chute d'Icare: il fait partie en quelque sorte du monde sensible, soumis aux lois et aux contraintes de la nature; ouvert au mouvement, il n'assure plus une dynamique d'inertie; en dépit de la liberté qu'il permet au mouvement, sa traversée est soumise aux aléas des facteurs extérieurs.

La précision des repères topographiques est un corollaire, d'une part, de la nature étiologique du mythe et correspond, d'autre part, au schéma typique des descriptions de déplacements dans les airs qui, comme nous venons de le voir, se rapportent toujours au départ, au milieu traversé et au lieu de l'arrivée, toujours définis en fonction des repères terrestres. À son tour, la description du *modus operandi* du vol relève de la nature aérienne de la route empruntée, visible et accessible au regard humain, qui peut alors la décrire. De plus, liée directement à la chute d'Icare, elle constitue l'élément central du mythe. Tous les auteurs précisent que le jeune homme serait tombé dans la mer parce qu'il s'était élevé trop haut dans les airs et que, sous l'effet de la chaleur dégagée par le soleil, ses ailes se seraient détachées de son corps (Strabon), car les ailes elles-mêmes (Diodore) ou la colle qui les joignait (Apollodore) auraient fondu. Certains auteurs mettent l'erreur d'Icare sur le compte de son enthousiasme qui l'aurait emporté, ce qui met en évidence sa jeunesse – partout soulignée – et, par conséquent, renvoie au schéma typique d'un rite de passage à l'âge adulte. L'Icare d'Apollodore, fasciné (ψυχαγωγούμενος), se laissait porter toujours plus haut[37]. D'autres expliquent sa faute par un manque de savoir: Pausanias dit clairement qu'Icare n'avait pas su gouverner son vaisseau qui, de plus, n'était pas muni de voiles, comme celui de son père; Strabon dit aussi nettement qu'Icare tomba dans la mer «faute d'avoir su régler son vol». Dans les deux cas, les récits soulignent l'opposition entre Icare et Dédale, autant du point de vue du sort que connut chacun d'eux en fin de course, que de

[37] L'emploi du terme ψυχαγωγούμενος, pas du tout neutre, pourrait renvoyer à l'idée d'un voyage en esprit, ressemblant à celui d'un *psychagogue*, devin qui a le pouvoir de faire revenir les âmes. Une telle interprétation d'Icare comme «devin» s'accorde en quelque sorte avec celle qui voit en Dédale un «magicien».

la manière de vivre leur voyage. Chez Palaiphatos uniquement, tous deux font naufrage à la suite d'un accident, mais tandis qu'Icare meurt, son père réussit à sauter à terre: certes, le motif du soi-disant «saut» est un peu forcé, mais le récit qui en résulte s'écarte ainsi davantage du registre fabuleux.

Comme on le voit, la narration tourne autour de la fuite contrainte[38] et de la chute d'Icare: c'est de là que le mythe étiologique tire ses données essentielles. D'autre part, dans une lecture moralisatrice du mythe, la chute ne saurait être que la conséquence inévitable de la faute, ce qui nous met sur la piste d'un mythe de châtiment. S'il s'agit d'un mythe de châtiment, qui est le châtié et qui châtie? Paradoxalement, les grands absents d'un bout à l'autre de toutes les versions de ce mythème sont les dieux, lesquels représentaient une présence obligée dans tous les mythes de châtiment que nous venons d'analyser. Le mythe de Bellérophon semble, à une première vue, présenter bien de points communs avec le mythe d'Icare: l'un et l'autre tombent du haut des airs dans les profondeurs de la mer où ils meurent; tous les deux pèchent pour s'être élevés trop haut en l'air, l'un par orgueil, l'autre par enthousiasme ou ignorance; on retrouve dans les deux mythes le motif de l'ὕβρις, bien qu'exposé différement. On dénote néanmoins des différences essentielles entre les schémas narratifs correspondants aux deux chutes: Athéna, qui donnait à Bellérophon les brides et lui enseignait la technique pour apprivoiser Pégase, se voit remplacée par l'*homo faber* Dédale, à la fois l'inventeur des ailes et du vol (ou de la navigation au moyen des vaisseaux munis de voiles); si Bellérophon devait sa chute à Pégase, figure et agent divin, Icare tombe à cause de l'ardeur du soleil (et non pas d'Hélios!), présenté comme force solaire naturelle qui agit naturellement sur tout ce qui entre dans son rayon d'action (dans ce cas, la cire) et non pas d'une manière surnaturelle agissant sur un ordre supérieur, divin[39].

Prenons un autre exemple, bien plus proche du mythe de la chute d'Icare, celui de la chute de Phaéton, aussi curieusement absent des sources archaïques, aussi bien littéraires qu'iconographiques. On doit quelques bribes du mythe aux «poètes tragiques», Eschyle et

---

[38] Dans la poursuite de Dédale, on peut même reconnaître les traces d'un mythe de souveraineté, puisque le motif du labyrinthe exécuté sur l'ordre de Minos évoque les diverses formes des talismans de la puissance royale, surtout les œuvres architecturales, tout comme la figure de Dédale évoque les démiurges itinérants que les souverains se disputaient comme thaumaturges parce qu'ils garantissaient à force de θαύματα leur supériorité sociale, ainsi que le montre Françoise Frontisi-Ducroux.

[39] Hoefmans 1994: 159 fait le point, au sujet de la version du mythe que propose Ovide: «Ovid's narrative procedure prompts the reader to interpret the myth as a classic *hybris* story with a focus on the *homo faber* controversy. The expectations of the reader however are not fulfilled, since there is no punishment of *hybris*, or better, there is no punishment of *hybris* possible because of the complete absence of gods».

Euripide, ainsi que les mentionne une scholie à l'*Odyssée*[40]; on dispose ensuite de quelques versions tardives[41], parmi lesquelles, celle d'Hygin qui attribue à Hésiode[42] l'un des épisodes du mythe, la transformation des larmes versées par les sœurs divines de Phaéton, les Héliades, en ambre, ce qui pourrait confirmer l'ancienneté du mythe. Passons brièvement en revue, en suivant les versions extrêmement composites, les éléments principaux de l'histoire, en regard du mythe d'Icare: i) Phaéton, fils d'Hélios, mais vivant parmi les mortels[43], est un κοῦρος, en âge de se marier (Euripide) ou qui va se poser des questions sur sa véritable identité (schol. *Od*.; Ovide). Dans le premier cas, il s'oppose au mariage[44] projeté par son père supposé, Mérops[45]; après de vains efforts pour persuader son fils «rebelle» de s'y soumettre, Klyméné ne trouve pas d'autre solution que de l'envoyer à son père véritable, Hélios, suivant la promesse d'une faveur que celui-ci lui avait faite jadis (Euripide). Apparaît ainsi le motif narratif de la fuite contrainte. Selon le deuxième schéma, c'est le motif narratif de la quête de l'identité qui articule les récits: Phaéton veut apprendre auprès d'Hélios sa véritable identité (schol. *Od*.) ou veut se voir confirmer sa descendance divine (Ovide).

ii) Phaéton se met en route à la rencontre éthéro-aérienne de son père: qu'il voyage en solitaire (Ovide) ou accompagné de son père (Euripide), il est censé se déplacer à l'aide du char héliaque, que son père lui a prêté, à contrecoeur, sur ses supplications (schol. *Od.*, Palaiphatos). À l'opposé, selon la version d'Hygin, Phaéton prend le char du soleil sans

---

[40] Esch. fr. 68-73 Radt; Eur. fr. 779 Kannicht; schol. *ad Od.* XXVII 208.

[41] Palaiphatos LII; Plat. *Tim.* 22c; Pline, *HN* XXVII 31; Hyg. *Fab.* 152A et 154; Ap. Rhod. *Arg.* IV 595-611; Lucrèce, V 396-405; Ov. *Mét.* I 750 - II 400. Les premières représentations figurées de l'histoire apparaissent à peine à l'époque de l'Empire. Beazley recense un seul lécythe à f. n., datant des environs de 500-450 av. J.-C., conservé à Havane (Museo Nacional de Bellas Artes, 143), mais l'identité du voyageur drapé, sur une bige tirée par des chevaux ailés, n'est pas assuré (cf. Beazley Arch., no. 41075).

[42] Hyg. *Fab.* 154 = Hés. fr. 262a (Most); Lact. Plac. *Narrat. Fabul. Ovid. Met.* 2, fab. 2-3 (p. 638. 7-10 Magnus) = Hés. fr. 262b (Most). *Contra:* West 1985: 105 attribue le premier fragment à l'*Astronomie* hésiodique.

[43] Les versions divergent: le Phaéton des *Héliades* perdues d'Eschyle semble appartenir à la famille divine d'Hélios puisque, après sa mort, ce sont les Héliades qui déplorent son sort, apparemment dans le palais d'Hélios; la scholie à l'*Od.* XXVII 208 fait de Phaéton le fils d'Hélios et de Rhodé, fille d'Asopos; le *Phaéton* perdu d'Euripide et Ovide présentent le héros comme fils supposé de Mérops, roi éthiopien, et de l'Océanide Klyméné, mais en réalité fils d'Hélios et de l'Océanide; enfin, chez Hygin, la confusion arrive à son comble: Phaéton est le fils de Klyménos, fils d'Hélios, et de l'Océanide Méropé. Mais, du moins, on reste «en famille»…

[44] Les versions divergent sur l'identité de l'épouse: l'une des Héliades? Aphrodite? Les partisans du mariage projeté avec Aphrodite mélangent les mythèmes et suggèrent que la déesse avait ourdi, dès le début, le sort funeste de Phaéton pour se venger d'Hélios qui avait dévoilé son adultère avec Arès. Là, deux autres mythes sont confondus, celui de l'enlévement de Phaéton, fils de Céphale, par Aphrodite (cf. Hés. *Th.* 988-990) et celui du mariage projeté entre Phaéton, fils d'Hélios et Aphrodite.

[45] Remarquons que son royaume se trouve en Éthiopie, près de la demeure d'Hélios (Euripide, Ovide).

demander la permission. Un fragment conservé du *Phaéton* perdu d'Euripide (fr. 779 Nauck) qui expose le récit d'un messager à Klyméné ultérieur à la mort de son fils, montre Hélios donnant des conseils de conduite à Phaéton, monté sur un cheval près du char et lui criant des instructions. C'est la seule version du récit qui mette en valeur le rapport étroit entre père et fils lors du voyage, analogue à celui existant entre Dédale et Icare.

iii) Phaéton perd le contrôle du char (schol. *Od*.) ou se montre incapable de le maintenir sur la trajectoire appropriée (Platon) ou de contrôler les chevaux, en passant très près de la terre (Palaiphatos). La faute est décrite plutôt en termes d'ignorance que de démesure.

iv) le héros, effrayé, tombe dans l'Éridan et se noie (Hygin) ou est éjecté du char, parce qu'il n'a pas estimé correctement les distances par rapport à la terre, puis il tombe dans la même rivière et se noie (Palaiphatos). Ce sont les mêmes versions, les dieux sont absents, du moins, ce ne sont pas eux qui administrent la punition, puisque la faute de Phaéton n'est, en effet, qu'un accident fatal de parcours qui provoque sa mort. Palaiphatos est cohérent dans ses efforts pour rationaliser les mythes: son Phaéton et son Icare meurent de façon analogue. En revanche, dans les versions qui dépeignent le sort de Phaéton sous des couleurs plus sombres, son accident de parcours provoque un terrible cataclisme: la terre brûle, par conséquent, Zeus le foudroie (schol. *Od*., Platon). Ce sont les versions qui suivent le schéma le plus simple: l'ignorance du jeune héros est promptement punie par Zeus, mais on lit en arrière-plan, dans la réaction violente du bouleversement de la nature, le motif de l'ὕβρις et de la transgression de l'ordre, sévèrement sanctionnées par le maître divin du monde. Une variante de cette version apparaît chez Ovide, où Zeus foudroie Phaéton à contrecoeur, par suite de la prière de Gaia desséchée, une autre forme d'expression, en fait, de la réaction virulente de la terre face à la violation de l'ordre commise par le jeune héros. Lucrèce adoucit les dimensions du désastre: Zeus en colère lance la foudre, mais Hélios replace les chevaux sur leur trajectoire. Apollonios rejoint le motif de la foudre et celui de l'Éridan, chez Euripide n'apparaît que le corps encore fumant de Phaéton, amené en scène, sans plus de détails.

En admettant que, selon une «éthique mythologique» constante dans la pensée grecque, Icare soit coupable d'être monté vers les régions supérieures où seuls, les dieux et les êtres volants ont accès, on doit noter toutefois qu'à l'origine de cette faute se trouve la double faute de son père, celui qui défie par ses inventions la nature et l'ordre, les dieux et les lois divines. Les ailes sont, en fait, des objets façonnés par sa pensée, non naturels, bien

qu'imitant la nature et adaptés au milieu aérien, et non humains, car extérieurs au corps auquel ils ne sont qu'artificiellement et temporairement attachés[46]. Dédale pèche et s'inscrit ainsi dans la descendance de Prométhée, pour avoir inventé, sans que les dieux le sachent ou l'assistent, un objet réservé aux dieux, un objet artificiel et qui porte atteinte aux lois de la nature et à l'ordre. Le public des productions mythologiques orales de l'époque archaïque était, à notre avis, trop imprégné de l'esprit de l'«éthique prométhéenne» pour ne pas sanctionner de manière identique une faute similaire. Cependant, aucune des versions du récit ne sanctionne cette invention. Quand le caractère fabuleux des inventions attribuées à Dédale par la tradition mythologique n'est pas tourné en dérision, on peut lire à l'arrière-plan de l'émerveillement devant les prouesses techniques et, surtout, des éloges à l'adresse de l'*homo faber*, l'influence des idéologies «progressistes», confiantes dans l'intelligence humaine, dans sa vocation et son devoir de vaincre la nature hostile, de se l'approprier, de la soumettre à ses besoins, de la maîtriser et de la contrôler[47]. On assiste ainsi à des remaniements successifs du mythe qui s'écartent de l'éthique mythologique et de l'esprit des croyances populaires dominantes à l'époque archaïque, telles que nous avons pu les voir mises en œuvre dans les mythes de châtiment étudiés précédemment.

Dédale est également responsable de l'invention du vol (ou plutôt de la possibilité du vol), invention plus grave que celle des ailes, car c'est le vol qui défie proprement dit le partage des niveaux du monde et l'accès réservé uniquement aux dieux dans ses régions supérieures. L'ὕβρις, avant de devenir la tentation du fils, est déjà le fait du père. Cependant, Dédale ne subit aucune punition[48], à moins que la mort de son fils ne soit son propre châtiment, ainsi la faute de Bellérophon frappe tous ses descendants et Niobé paye

---

[46] Leur caractère excessif lié à l'ὕβρις transparaît du fait même qu'elles prennent la forme d'une «excroissance» anormale par rapport au corps.

[47] Voir à ce sujet l'analyse détaillée de F. Lämmli, Homo Faber*: Triumph, Schuld, Verhängnis?*, in B. Wyss (éd.), *Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft*, 11 (1968), Basel: F. Reinhardt. Ces conceptions ont vu le jour avec les Sophistes, dont le «programme» idéologique était formulé par Xénophane (*VS* 21 B 18), bien qu'on puisse trouver des passages annonciateurs de ce courant chez Hésiode (*Th.* 510-616, *Trav.* 47-89), ensuite dans toutes les reprises du thème prométhéen dans la tragédie. La controverse entre l'éthique «progressiste» de l'*homo faber* et l'éthique religieuse de l'Âge d'or sera rallumée par les Cyniques. Ses lignes principales se retrouvent en filigrane dans la version ovidienne du mythe d'Icare. La contribution du Dédale d'Ovide à ces propos progressistes est bien soulignée par Marjorie Hoefmans: Dédale «renews nature, because he creates an *ordo*» (Hoefmans 1994: 151).

[48] Ajoutons à cela que Dédale était coupable d'avoir tué son neveu Talos fils de Perdix, avant de partir vers la Crète. Ce crime, comme dans le cas d'Ixion, ne fut pas non plus puni par les dieux. Voir Apollod. III 15. 8; Diod. Sic. IV 76. 4-7; Ov. *Mét.* VIII 236-59; Soph. *Kamíhioi*, *TrGr Fr.* Nauck, p. 200-202.

pour les péchés de ses fils[49]. Bien qu'il soit l'initiateur d'une entreprise audacieuse et hardie, il est sauvé. Si Icare doit sa chute à son enthousiasme démesuré, Dédale, doit-il son salut à sa prudence, à sa maîtrise de soi-même? Daspet remarquait que Dédale est à la fois astucieux et prudent et ce sont même ces qualités «qui font toute la force et la puissance du héros»[50]. Cette interprétation s'accorde avec les principes de l'éthique «modérée» qui fait l'apologie de la voie du milieu. Ovide, à son tour, prône les vertus de l'*aurea mediocritas*: dans un passage d'influence épicurienne, le poète affirme que les mortels sont voués à l'espace défini par la triade des éléments terre-air-eau, tandis que le feu du soleil est une force destructive[51]. L'idée vient de loin, on la rencontre constamment à travers la littérature grecque sous les formes les plus diverses et dans les formules gnomiques[52]: les discours du Dédale ovidien à son fils suivent le modèle des enseignements livrés par Théognis à Cyrnos; s'y ajoutent les impératifs d'imitation et de soumission qu'un fils doit à son père[53]. À la lumière de ces principes, la double faute de Dédale se voit blanchie. Au contraire, Icare pèche par son ὕβρις, par son emportement excessif qui l'a conduit à défier les conseils de son père et, surtout, qui a dépassé la limite, lui qui est mortel et dont les puissances sont limitées[54]. Dans cette perspective, le sort d'Icare se rapproche de celui de Bellérophon. C'est même à la lumière de la dialectique pindarique entre *près* et *loin* (βραχύς/μακρός) qu'Ovide lit le mythe de la chute d'Icare. Comme Bellérophon, le jeune

---

[49] Dédale est-il une figure déchirée? Dancourt 2002: 27 souligne l'oscillation du personnage entre puissance et faiblesse, son ambivalence qui colore surtout sa relation avec les éléments cosmiques: «il maîtrise le feu grâce à sa *technè* mais le soleil tue Icare. Il apprivoise les eaux brûlantes de Sélinonte mais les déchaîne contre Minos et la mer est le tombeau d'Icare. L'air est la voie du salut, mais Icare ne sait s'y maintenir».

[50] Daspet 106.

[51] Ov. *Mét.* VIII 185-186: *terras licet, inquit, et undas / obstruat, at caelum certe patet; ibimus illac*.

[52] Il suffit de mentionner à ce propos les recommandations que fait Théognis à Cyrnos: Thgn. *Élég.* 219-20: «Ne t'irrite pas trop, Cyrnos, du trouble où la ville est plongée: chemine, comme moi, au milieu de la route»; v. 332-3: «marche tranquillement, comme moi, au milieu du chemin, et ne rends point aux uns, Crynos, ce qui revient aux autres»; v. 335-7: «Point de zèle excessif: une juste moyenne est en tout la meilleure chose: par là, Crynos, tu iras à la vertu, qu'il est difficile d'atteindre»; v. 614: «les honnêtes gens savent garder la mesure en toutes choses»; v. 839: «je me placerai entre ces deux extrêmes», etc.

[53] Ces impératifs sont mis en évidence par les récurrences du pronom *ego* aux positions clés du vers: «Fends l'air grâce à mon invention […] C'est sur moi que tu dois régler ta marche avec les ailes que je t'aurai données; j'irai devant pour montrer la route; ne t'occupe que de me suivre; guidé par moi, tu seras en sûreté […].» (Ov. *Ars* II 51-58).

[54] Boitani 2007: 50 se demande si la faute d'Icare est le résultat d'une fatalité innée, intérieure, comme si, à la différence de son père dont le sort reste sous le signe d'un καιρός positif, il était victime d'un καιρός négatif, c'est-à-dire le moment «inopportun» où l'on se découvre vulnérable, où les fautes attirent comme un vertige.

Icare est fasciné par le *lointain*[55] - motif cultivé à profusion dans la littérature grecque des voyages entrepris par des mortels, motif qu'on doit comprendre comme expression autant de la liberté du mouvement que de l'ouverture du regard synoptique[56]. De par le vol, le *loin* est converti en *haut*: l'interdit de pénétrer les régions supérieures en fait un désir dangereux. De plus, ce *loin* qu'Icare veut s'approprier et convertir en *près*, il ne peut le maîtriser. Avant sa mort, la leçon lui a été administrée par son père: il faut régler les errances si tant est qu'on puisse leur imposer une mesure. On ne sait si telle était la leçon du mythe originaire. En termes d'espace, elle signifierait que toute forme d'accès dans les régions supérieures, même celle qui ne vise pas le ciel, mais seulement le lointain appartenant à l'*ailleurs* aérien et les hauteurs, équivaut à un franchissement de l'ordre naturel, interdit aux mortels, à moins que les dieux y donnent leur accord. Ce qui nous ramène à l'indistinction entre l'air et l'éther ou, plus précisément, à leur solidarité, en tant qu'étages du monde réservés uniquement aux dieux. Si l'altitude de la frontière entre céleste et terrestre s'abaisse, les limites du monde terrestre deviennent encore plus accablantes, car l'horizon se voit davantage fermé. La fascination du vol, était-elle dès lors possible ? Que dire encore de la naissance d'une «véritable littérature ascensionnelle» ?

Cependant, ce qui nous semble déconcertant dans toutes les versions du mythe d'Icare comme mythe de «châtiment», surtout si l'on compare avec le mythe de Bellérophon, c'est l'absence du châtiment comme punition administrée par les dieux et l'absence du châtié, au sens de mortel coupable d'un acte commis contre les dieux[57]. S'il est coupable d'avoir outrepassé une frontière, quelles sont les lois en vertu desquelles on le condamne ? À cause de l'absence complète des dieux et des forces divines, le mythe d'Icare se tient loin de tout ce qu'on a vu jusque-là dans l'analyse des déplacements des mortels dans les airs ou à travers l'éther. L'arbitrage se fait désormais selon les lois des mortels, autrement dit selon les préceptes éthiques. L'effet principal de cette lecture moralisatrice est qu'elle se cantonne sur le terrain des rapports entre père et fils, les deux protagonistes humains du récit. Bien qu'au départ, tous les deux soient les victimes potentielles de la poursuite, un fossé artificiel se creuse entre Dédale – le père, l'expert,

---

[55] Ovide, *Mét*. VIII 224, le dira de façon explicite: *caeli cupidine tractus*. Le vers d'Ovide rappelle celui d'Horace, *Ode* I 3. 37-40: *caelum ipsum petimus*. Cela constitue un crime pour les Anciens, comme le montre L. Delatte dans son article, «*Caelum ipsum petimus stultitia…* », *AC* 4 (1935), p. 309-336.

[56] L'Icare d'Ovide se laisse emporter par la perspective synoptique que lui ouvre le vol dans les airs (*Mét.* 195-200).

[57] Hoefmans 1994: 146 résume très bien cet aspect: «Icarus meets with his dead, a truly tragic one, because objectively he did wrong, but subjectively he was innocent of any challenge of the gods».

l'adepte de la voie de milieu, le survivant - et Icare – le fils, l'ignorant, l'exalté, la victime (ou, encore pire, le châtié). Cette tendance était visible déjà avec l'absence inexplicable de Dédale dans les représentations iconographiques consacrées à la figure d'Icare et à sa chute. En somme, on assiste à un bizarre jeu de lumières et d'ombres: plus s'éclaircit le portrait du père, plus s'efface celui du fils. La réciproque est également valable, si bien qu'on se demande si leurs trajectoires ont des chances de se rencontrer…

Faute de témoignages d'époque archaïque, notre effort pour ramener le mythe de Dédale et d'Icare à sa famille d'origine semble vain. Les éclaircissements souhaités de la part des sources littéraires postérieures ne nous ont pas laissés entrevoir à quelle branche du réseau mythologique appartenait ce mythe au départ. C'est comme si la tradition «évhémériste» inaugurée par le récit étiologique de Palaiphatos nous privait de toute chance de renouer avec la leçon originelle du mythe, s'il en avait une. De plus, la polarité constamment conservée entre Dédale et Icare, suivant les versions et l'esprit des lectures du mythe, conduit à une clé dominante d'interprétation qui ferme d'autres voies possibles. Il y a, pourtant, une tendance à placer autant Bellérophon que Dédale et Icare dans la lignée des sages qui se déplacent dans les airs. À cet égard, au sujet de Bellérophon, le Ps.-Lucien s'exprime on ne peut plus clairement dans le traité *De astrologia*: «Je ne puis croire qu'il eût un cheval ailé, mais je me figure que ce héros, en cultivant l'astrologie, prit des idées sublimes, vécut au milieu des astres et s'élança vers les cieux, non sur les ailes d'un cheval, mais porté par son génie»[58]. L'histoire de Dédale, «quoique étrangère» semble du même moule et se rattache à son tour à l'«astrologie» puisque, d'après ce même auteur, «il en connaissait parfaitement les secrets et les avait appris à son fils». Et, continue-t-il, «seulement la jeunesse et l'imprudence d'Icare le portèrent à des recherches interdites à l'homme; il s'éleva en esprit jusqu'au pôle, mais il fut précipité du haut de la vérité, jeté hors du bon sens, et noyé dans une mer d'erreurs sans limites. Les Grecs racontent autrement son aventure, et l'on a donné à un golfe le nom de mer Icarienne sans trop savoir pourquoi»[59]. Si le motif de la «jeunesse» d'Icare revient, on reconnaît du même coup les

---

[58] Ps.-Lucien, *De astrologia* 13: Ἐγὼ δὲ καὶ περὶ Βελλεροφόντεω τοιάδε φρονέω· πτηνὸν μέν οἱ γενέσθαι ὡς ἵππον οὐ μάλα πείθομαι, δοκέω δέ μιν ταύτην τὴν σοφίην μεθέποντα ὑψηλά τε φρονέοντα καὶ ἄστροισιν ὁμιλέοντα ἐς οὐρανὸν οὐχὶ τῷ ἵππῳ ἀναβῆναι ἀλλὰ τῇ διανοίῃ.

[59] *Ibid.* 14-15: Ἴκαρος δέ, νεότητι καὶ ἀτασθαλίῃ χρεόμενος καὶ οὐκ ἐπιεικτὰ διζήμενος ἀλλὰ ἐς πόλον ἀερθεὶς τῷ νῷ, ἐξέπεσε τῆς ἀληθείης καὶ παντὸς ἀπεσφάλη τοῦ λόγου Ἴκαρος δέ, νεότητι καὶ ἀτασθαλίῃ χρεόμενος καὶ οὐκ ἐπιεικτὰ διζήμενος ἀλλὰ ἐς πόλον ἀερθεὶς τῷ νῷ, ἐξέπεσε τῆς ἀληθείης καὶ παντὸς ἀπεσφάλη τοῦ λόγου καὶ ἐς πέλαγος κατηνέχθη ἀβύσσων

sèmes des voyages entrepris par les sages dans les airs[60], à savoir l'échappée de l'âme, le vol vers le Grand Nord («le pôle»), la quête de la vérité. De plus, l'auteur de ce traité rattache de manière explicite Dédale à la famille dont fait partie Phrixus, fils d'Athamas, «qu'on représente traversant les airs sur un bélier d'or»[61]. Quitte à minimiser la dimension étiologique du récit de la chute d'Icare, on plonge dans les courants de la tradition extrêmement composite des «excursions psychiques» où les mythes sont soumis à une lecture allégorique, leurs héros sont travaillés par maintes identifications mouvantes et leurs périples sont annexés par le vol «chamanique» et initiatique. Dans ce mélange hétéroclite, bon nombre de héros mythiques se rejoignent indistinctement. Si toute ascension manqée, quels qu'en soient la direction et le moyen, se voit ainsi récupérée par le registre «allégorique» des ascensions métaphoriques ou «en esprit», il ressort que l'enjeu était important, mais très éloigné aussi de l'esprit de la pensée archaïque… Cette interprétation du mythe s'intègre, sans doute, dans un contexte culturel général: il utilise des stéréotypes et lieux communs, provoque dans l'esprit des lecteurs des réminiscences, procède par analogie et association d'idées propres à l'élan mythopoïétique grec. Le motif de l'Icare ψυχαγωγούμενος était déjà significatif. Toutes ces versions tardives, ornées des plus diverses et subtiles fictions, nous piègent, car elles nous écartent de la version «primitive» dont elles semblent avoir perdu le sens. Si elles ont contribué à cristalliser le mythe de Dédale et d'Icare autour de l'archétype de l'homme ailé, elles ont éclipsé par là même les autres aventures et inventions issues de la fable antique. Sans doute, tous ces motifs fascinent-ils, mais le sort des textes qui ont porté la légende jusqu'à nous a aussi joué son rôle dans cette réduction.

Une tradition parallèle rattache Dédale à une autre famille que celle des sages volant dans les airs: celle des inventeurs d'objets volants. Les deux familles se chevauchent en quelque sorte, dans la mesure où la deuxième est mise sous le signe de l'école pythagoricienne, l'école qui a largement influencé la tradition concernant les sages. Il s'agit

---

πρηγμάτων, τὸν Ἕλληνες ἄλλως μυθολογέουσιν καὶ ἐπ᾽ αὐτῷ ἐν τῇδε τῇ θαλασσῃ Ἰκάριον εἰκῇ καλέουσιν.

[60] Voir *supra*, chap. V. 2. 1.

[61] Ps.-Lucien, *De astrologia* 14: Ἴσα δέ μοι καὶ ἐς Φρίξον τὸν Ἀθάμαντος εἰρήσθω, τὸν δὴ κριῷ χρυσέῳ δι᾽ αἰθέρος ἐλάσαι μυθέονται. ναὶ μέντοι καὶ Δαίδαλον τὸν Ἀθηναῖον· ξείνη μὲν ἡ ἱστορίν, δοκέω γε μὴν οὐκ ἔξω ἀστρολοογίης, ἀλλὰ οἱ αὐτὸς μάλιστα ἐχρήσατο καὶ παιδὶ τῷ ἑωυτοῦ κατηγησατο. Le personnage se retrouve chez plusieurs auteurs qui rapportent aussi une version du mythe d'Icare: Palaiph. 30; Apollod. *Épit.* G1-2; Hyg. *Fab.* 1-3, 12, 21, 22, 188; Ov. *Mét.* XII 8; Érat. XIV 19.

d'une tradition concernant Archytas de Tarente, que rapporte Aulu-Gelle dans ses *Nuits attiques*, citant Favorinus «très expert en recherches sur les témoignages anciens»[62]. Voici les propres termes du philosophe que cite Aulu-Gelle: «Archytas de Tarente, qui entre autres connaissances possédait la mécanique, fit une colombe de bois qui volait; quand elle se posait, elle ne se relevait plus. Jusque-là…»[63]. Le commentaire du poète au sujet de la «colombe artificielle en bois, faite par Archytas sur un principe rationnel et une méthode mécanique» (… *simulacrum columbae e ligno ab Archyta ratione quadam disciplinaque mechanica factum uolasse*) équivaut pourtant à une leçon de physique ancienne: «si bien évidemment elle était maintenue par des équilibres et mue par un souffle d'air qui y était enfermé et caché» (*ita erat scilicet libramentis suspensum et aura spiritus inclusa atque occulta concitum*). Cette histoire est aussi liée à la fabrication des «automates» dont les mythes sont anciens (Héphaïstos, Talos en Crète). Compte tenu, d'une part, de l'absence presque obstinée des dieux dans le mythe de Dédale et d'Icare, et, d'autre part, de l'existence de cette tendance à assimiler le savoir-faire de Dédale à un savoir particulier, celui des objets volants, pourrait-on supposer que l'évocation des hommes volants surgisse en contrepoint des dieux ailés? Quoi qu'il en soit, on devine, au gré des notations discrètes que distillent les récits, la célébration de l'*homo faber* plutôt que le désir de voler et de vaincre les airs parce que, comme tous les inventeurs, Dédale est célébré en tant que πρῶτος εὑρετής[64].

Strabon (X 2. 9) évoque le fameux rite de précipitation d'une victime humaine en l'honneur d'Apollon[65], rituel pratiqué par les Leucadiens, mais conforme, sur la foi du géographe-historien, «à une croyance généralement répandue»: un homme sur lequel pesait

---

[62] Aulu-Gelle, *Noctes Atticae* X, xii, 9-10 (trad. René Marache). En dépit du caractère incroyable de l'histoire («ce que le pythagoricien Archytas a inventé et fait, selon la tradition, ne doit pas paraître moins étonnant sans être aussi vain»/ *Sed id quod Archytam Pythagoricum commentum esse atque fecisse traditur, neque minus admirabile neque tamen uanum aeque uideri debet*, selon les termes du poète), il accorde au philosophe tout crédit, en considération du «ton le plus affirmatif» (…*affirmatissime scripserunt*...) des auteurs grecs que Favorinus lui-même avait consultés à ce propos.

[63] *Ibid.* 10. Voici le texte grec (éd. Marache): Ἀρχύτας Ταραντῖνος, τὰ ἄλλα καὶ μηχανικὸς ὤν, ἐποίησεν περιστερὰν ξυλίνην πετομένην· ὁπότε καθ<ί>σειεν, οὐκέτι ἀνίστατο. μέχρι γὰρ τούτου (= fr. 93 Barigazzi).

[64] À ce sujet, l'ouvrage d'A. Kleingünther, *Πρῶτος εὑρετής: Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung* (= Philologus, Suppl. 26. 1), Leipzig, 1933 reste essentiel. S'y ajoutent d'autres articles importants qui traitent du rapport entre mythes et technologie: J.-P. Vernant, «Remarques sur les formes et les limites de la pensée technique chez les Grecs», *RHS* 10. 3 (1957), p. 205-225; K. Thraede, «Erfinder II (geistesgeschichtlich)», in *RAC*, 1962, v. 1191-1278; Graf 1999.

[65] Sur le goût d'Apollon pour les châtiments par précipitation, notamment à Delphes depuis les roches Phédriades, voir Glotz 1904: 88 et E. Cantarella, *Les peines de mort en Grèce et à Rome. Origine et fonction des supplices capitaux dans l'Antiquité classique*, trad. fr. [Milano, 1991], Paris, 2000, p. 84.

une inculpation était jeté annuellement du haut du cap de Leucade dans l'abîme de la mer, à titre de victime expiatoire, «pour guérir du mal d'amour». Il revenait à la mer et aux dieux de décider de son sort. Pourtant, on prenait soin de lui attacher partout sur le corps des plumes variées et des oiseaux vivants. Ce n'étaient pas le vol ou sa possibilité qui étaient envisagés: en déployant leurs ailes comme un véritable parachute, les volatiles étaient susceptibles de soutenir le corps de l'homme et d'amortir sa chute[66]. En somme, il s'agit d'une invention empirique qui fait usage de matériels naturels (plumes et oiseaux vivants), fondée sur l'observation de la nature et sur l'imitation du vol des oiseaux, ayant pour but seulement d'atténuer les effets de la chute, aucunement d'assurer l'envol du mortel sacrifié. De même, le nom de Pénélope est rapproché du nom de la sarcelle[67], πηνέλοψ, oiseau de mer auquel elle devait l'amortissement de sa chute, après que Nauplios l'avait précipitée à la mer pour venger la mort de son fils Palamède, dont Ulysse avait provoqué la mort. Et dans un cas et dans l'autre, l'envol, lui, n'était pas même imaginé, signe que les Anciens connaissaient bien, aussi empiriquement, les limites de la μίμησις et l'impossibilité du vol pour les mortels…

Nous nous trouvons devant un étonnant paradoxe: là où les sources littéraires de l'époque archaïque ne nous ont laissé aucune trace des versions «primitives» du mythe de Dédale et d'Icare, on assiste cependant à un répertoire très vaste de versions attestées au cours des époques suivantes. La récurrence de certains motifs, autant dans les versions des récits étiologiques que dans la littérature consacrée aux artisans des objets volants et dans celle consacrée aux «excursions psychiques» des sages grecs, nous oblige néanmoins à admettre que, si le genre de la littérature ascensionnelle a vraiment existé, le mythe de Dédale et d'Icare doit y être rattaché ou devait en faire partie. Ainsi, nous en revenons au problème de départ: le genre de la littérature ascensionnelle a-t-il vraiment existé? Les mythes que nous avons vus jusqu'ici ne vont pas dans ce sens. À part quelques points communs constitués, en règle générale, de détails et de motifs constants, les mythes en question se rattachent principalement à d'autres familles qu'à celle des mythes de montée

---

[66] De plus, ajoute Strabon, *l. c.*, «au-dessous du rocher, un grand nombre de pêcheurs dans leurs barques attendaient le moment de la chute, rangés en cercle, et prêts à recueillir la victime et à la transporter loin de Leucade, si le sauvetage réussissait».

[67] Didyme cité par Eustathe, in Eust. *ad Od.* IV 797. *Contra:* une version fournie dans la scholie *ad* Lyc. *Al.* 791. Voir à ce sujet M. Detienne, «Ulysse sur le stuc central de la Basilique de la Porta Maggiore», *Latomus* 17 (1958), p. 270-286.

vers le ciel. Les uns sont liés plutôt au thème de l'enlèvement, thème très bien représenté dans l'Antiquité. D'autres, à leur tour, sont rattachés plutôt au thème des châtiments administrés par les dieux pour avoir outrepassé l'ordre et les lois divines: l'ascension au ciel n'est qu'une étape préliminaire qui sert à mieux mettre en évidence l'aspect dramatique de la descente, figure spatiale de l'opprobre, et la leçon qu'il livre. Le mythe de Dédale et d'Icare est lié à son tour à deux thèmes, dont aucun n'est «ascensionnel»: le thème de la poursuite et de la fuite et celui de la ruse et de l'habileté technique. Si l'imaginaire grec archaïque se montre, à première vue, riche d'envols et de chutes, cela n'est pas cependant lié directement au thème de l'ascension vers le ciel. On y retrouve plutôt la fascination du *lointain* (et la tension dialectique entre *loin et près*) que celle des hauteurs olympiennes. De plus, cette fascination du *lointain* est constamment connotée négativement, soit clairement symbolique d'une curiosité impie, soit transformée en teneur d'effroi d'être rejeté au *loin*. Avec le mythe de Dédale et d'Icare et surtout avec leur vol aérien, on assiste à un double déplacement de l'emphase: de la tension dialectique entre *haut* et *bas*, dressée sur l'axe vertical et néanmoins transéthérien, constante de l'imaginaire concernant les déplacements des dieux et des choses divines, on passe à la tension dialectique entre *loin* et *près*, aux errances qu'elle génère et aux embûches qui parsèment la voie qui les relie. Ce sont des constantes des voyages entrepris par les mortels, on le verra. Le chemin aérien que suivent Dédale et son fils ne reste exempt d'embûches, qui, en l'absence des dieux, revêtent la forme de contraintes naturelles exercées par l'espace traversé. C'est un autre thème possible pour ce mythe, à son origine: le thème des errances des mortels. Les poursuites et les fuites successives de Dédale fournissent un argument de poids dans ce sens. S'il en était ainsi, nous n'aurions aucune chance d'y retrouver des traces de la «fascination du vol» vue sous un jour favorable. Quant à la soi-disant véritable littérature ascensionnelle, à l'éclairage de ce mythe des premiers hommes volants, assez maigrement traité, et surtout de la chute d'Icare, elle ne saurait donner qu'une vision négative des voyages des mortels. Faute de dieux, Icare ne paie pas pour sa transgression des limites assignées aux mortels, mais sa mort sanctionne plutôt la possibilité du vol. Est-ce un hasard si, plus tard, Platon (*Soph*. 263a-b) choisit comme type même de la proposition fausse l'énoncé «Théétète vole»?

***Appendice* IX: Le Grand Nord et d'autres espaces équivalents des confins – des espaces liminaux**

Les voyages des héros mythiques et des «sages» grecs nous conduisent vers le Grand Nord et vers d'autres espaces de confins équivalents dans la mesure où, aux extrémités de la terre, on assiste à la fois à la fusion et à la confusion des repères fondamentaux et des niveaux du monde. Parmi les modèles spatiaux relatifs à ces terres des confins que les mythes proposent, seuls quelques-uns nous occuperont ici, à titre d'exemples - car la matière est immense -, ceux de la Lycie, de l'île Leuké et de la Scythie. La Lycie est le terrain des épreuves de Bellérophon, chassé de son pays d'Argos par Prœtos, qui voulait le perdre. Destination d'un renvoi à vie, la Lycie présente d'emblée les sèmes des pays éloignés, excentrés, situés en dehors des circuits ordinaires et en opposition avec Argos, en somme, une sorte d'autre monde. En fait, les épithètes homériques qui la décrivent à travers l'*Iliade* concernent toujours son éloignement (*Il*. II 877: τηλόθεν ἐκ Λυκίης, Ξάνθου ἄπο δινήεντος; *Il*. V 479: τηλοῦ γὰρ Λυκίη, Ξάνθωι ἔπι δινήεντι) ou des traits génériques liés à sa vastitude (*Il*. VI 188, 210, XVI 455), à sa fertilité, car là, dans son sol généreux (*Il*. XVII 172: τῶν ὅσσοι Λυκίην ἐριβώλακα ναιετάουσιν) poussent autant de vergers que de terres à blé (*Il*. VI 195, XII 314), à sa richesse (*Il*. XVI 437: θείω ἀναρπάξας Λυκίης ἐν πίονι δήμωι, XVI 514, 673, 683) et à l'abondance (*Il.* VI 174, XII 319), comme pour toute contrée exotique et/ou fabuleuse. Le voyage du héros mythique vers cette région nous dévoile d'emblée la nature de l'endroit: Bellérophon s'y dirige «sous la conduite indéfectible des dieux» (VI 171: αὐτὰρ ὃ βῆ Λυκίηνδε θεῶν ὑπ' ἀμύμονι πομπῆι), il atteint la Lycie et les bords du Xanthe (v. 172: ἀλλ' ὅτε δὴ Λυκίην ἶξε Ξάνθόν τε ῥέοντα) dont les flots tourbillonnants sont le signe d'un lieu névralgique et leur traversée équivaut à un passage vers un autre monde, voire vers l'au-delà.

L'*Iliade* ne nous dit pas comment Bellérophon parvient en Lycie; seule, la mention de l'escorte des dieux indique le passage du lieu de départ à celui de l'arrivée. Hésiode mentionne la présence de Pégase, don que Bellérophon reçut, adolescent, de son père, aux

côtés du héros lors du combat contre Chimère[1], ce qui pourrait expliquer que le déplacement vers la Lycie a été assuré par le même moyen, à savoir la course à l'aide du cheval ailé. Il en va de même pour le passage tiré de la *Treizième Olympique* de Pindare, qui va encore plus loin, quand il décrit Bellérophon accablant ses adversaires redoutables de ses traits lancés du haut de l'éther (v. 125-128): on y voit à l'œuvre tous les effets stylistiques de l'hyperbole propres, en effet, à magnifier le combat héroïque et à embellir l'atmosphère fantastique spécifique de ce contexte. Dans les sources littéraires et iconographiques représentant les exploits de Bellérophon, où Pégase est présenté comme comparse du héros, c'est le cheval ailé qui est censé assurer ses déplacements en vol dans les airs, peut-être le voyage vers la Lycie aussi. Rien ne laisse supposer, cependant, que cette contrée ait été atteinte en cheminant sur la terre, à pied, du moins, aucune description n'est faite du point de vue hodologique.

Revenant à la version homérique du voyage entrepris par Bellérophon, remarquons qu'il est reçu sur place par «le seigneur de la grande Lycie» (VI 173: προφρονέως μιν τῖεν ἄναξ Λυκίης εὐρείης), peut-être Apollon lui-même, dieu tutélaire de l'endroit, d'après l'*Hymne homérique* qui lui est consacré et qui invoque le dieu de manière explicite avec le nom de «Seigneur, tu possèdes la Lycie et la charmante Méonie» (v. 179: ὦ ἄνα, καὶ Λυκίην καὶ Μηιονίην ἐρατεινήν)[2]. Après neuf jours et nuits de banquets célébrant

---

[1] Hés. *Th.* 319-325; *Cat.* fr. 69, v. 106-115 (Most).

[2] Avec le titre d'Apollon Λυκηγενής, le dieu n'apparaît qu'une seule fois à travers l'*Iliade*, quand Athéna demande à Pandare de faire un vœu, une fois de retour chez lui, à Zélée la sainte ville, d'immoler une insigne hécatombe d'agneaux premiers-nés à l'Archer glorieux, Apollon Λυκηγενής (*Il.* IV 101-103 = IV 118-119). L'épithète peut être relative à son titre habituel de Λύκειος, titre problématique mis en relation soit avec la lumière, soit avec les loups, soit avec le toponyme de Lycie. Cependant, il y a tout un faisceau de références qui expliquent ce titre: le nom du père de Pandare, Lykaon, nom aussi du fils de Priam tué par Achille (*Il.* XXI 34 et s.) peut être évoqué bien que le peuple appelé Lykaones vienne de la région de SO de l'Asie mineure (cf. Von Kamptz 1982: 327); l'arc de Pandare, fils de Lycaon, est un don d'Apollon (*Il.* II 827); le dieu offre son secours à Glaucos, répondant promptement à la prière du héros lycien qui l'invoque même dans ces termes: «Entends-moi, seigneur ! Que tu sois dans le gras pays de Lycie ou à Troie… » (*Il.* XVI 514-515: κλῦθι, ἄναξ, ὅς που Λυκίης ἐν πίονι δήμωι/ εἶς ἢ ἐνὶ Τροίηι…); le roi mythique Lykaon et le mont Lykaion en Arcadie contiennent des éléments associés aux loups, mais, selon Kirk 1985 ad *Il.* IV 101, le dieu Apollon, originaire de l'Asie de l'Ouest (plutôt que de l'Asie de Nord, cf. les Hyperboréens) ne semble pas avoir des traits communs avec les premiers. M. P. Nilsson exclut l'hostilité d'Apollon envers les louves dans son rôle de berger, considérant ces données littéraires comme relatives et tardives. Voir ses arguments *Contra* Wilamowitz qui avait rapproché l'épiclèse de Λύκειος de la Lycie de Sarpédon. Aussi obscurs s'avèrent les deux fragments d'Alcman (fr. 115 et 116 (Calame)) qui, seuls, attestent de l'existence d'un culte d'Apollon Λύκειος à Sparte. Himerius rapporte qu'Alcman aurait composé des chants pour Zeus Lykaios (Alcm. *Testim.* 29 Calame); S. Wide, *Lakonische Kulte*, Leipzig: Teubner, 1893, p. 11 et s., exprime avec raison des doutes sur ce témoignage tardif et isolé se référant à un culte propre de l'Arcadie (cf. Burkert 1972: 99 et s.). En revanche, le culte d'Apollon Lykéios est attesté à Argos, Epidaure, Sicyone et Mégare (cf.

son arrivée – signe de la richesse de tous les peuples fortunés des confins, mais aussi signal narratif de renversement des faits, car formule typiquement homérique de relais vers ce qui va se passer - , le dixième jour, à la vue du signe funeste qu'il apportait au nom de Prœtos, le roi lycien - dont l'identité ne sera guère dévoilée jusqu'à la fin du récit - donna ordre à Bellérophon de tuer la Chimère invincible, monstre de race divine et aux pouvoirs surhumains que le héros «sut [la] tuer pourtant, en s'assurant aux présages des dieux», ensuite de se battre contre les Solymes – «et ce fut, pensa-t-il [Bellérophon] le plus rude combat dans lequel il fut jamais engagé parmi les hommes» - , enfin contre les Amazones, «guerrières égales aux hommes». Les signes des épreuves initiatiques auxquelles fut soumis le héros sont nombreux et se manifestent clairement par la nature des adversaires qu'il dut affronter (un monstre hybride, des hommes doués de forces surhumaines, des femmes qui ne sont pas de vraies femmes…). Ayant accompli ces exploits, Bellérophon fut *le seul* à échapper au massacre ourdi contre lui par le roi lycien, alors que *tous* «les guerriers les plus braves qui fussent dans la vaste Lycie» succombèrent. Au terme de ces épreuves, «le roi comprit alors que c'était là le noble fils d'un dieu». La Lycie se dessine ainsi comme un autre monde dans le monde, théâtre des opérations rituelles de passage du héros mythique[3].

Le portrait de la Lycie se voit parachevé dans le chant XVI de l'*Iliade*, avec le transport du corps de Sarpédon, petit-fils de Bellérophon. Si sa mort est annoncée par l'averse de sang envoyée en signe funeste par Zeus sur la terre, son corps jouira ensuite de tous les soins propres à assurer l'immortalité. Sur l'ordre de Zeus, Apollon enlève le corps de la mêlée atroce, l'emporte au loin, le lave à l'eau courante d'un fleuve, l'oint d'ambroisie et le revêt de vêtements divins, ensuite le remet à Hypnos et à Thanatos, dieux jumeaux et figures par excellence de l'*entre-deux*, qui l'emportent en vol à travers les airs et le déposent «au gras pays de la vaste Lycie». Outre son statut de pays natal du héros, la Lycie dévoile ici le visage d'un pays fabuleux de l'au-delà ou d'une contrée des Bienheureux. N'oublions pas le passage de l'*Iliade* qui nous montre Borée (vent qui vient de Thrace, comme Zéphyr, cf. *Il.* IX 5, où ils habitent tous les deux une caverne et ils

---

http://www.uhb.fr/sc_sociales/crescam). Selon F. Schirmer (in Roscher *su.* Lykeios) et Wide (*op. cit.*, p. 93 et s.), le fait que deux inscriptions (cf. Wide, *op. cit*., p. 70 et 73) confirment l'existence en Laconie d'un mois Lykéios explicitement rattaché à un rite d'Apollon permet d'attribuer au seul hasard la rareté des documents sur cette divinité.

[3] Bon nombre parmi les représentations iconographiques liées à la geste de Bellérophon montrent le héros aux prises avec ses adversaires fabuleux, surtout avec Chimère, et laissent entrevoir un pan du décor, toujours sauvage, car peuplé en exclusivité de rochers, arbres ou branches et de guerriers vêtus d'habits orientaux. Voir, par exemple, *LIMC su.* Pégasos, nos. 190A, 191A, 210 A, Beazley Arch., nos. 214380 et 28060.

règnent sur les autres vents, cf. *Il.* XXIII 229)[4] venant sur Sarpédon qui avait perdu son souffle et dont les yeux étaient couverts de brouillard: au souffle de Borée qui l'enveloppe et ranime son cœur, il reprend haleine, ensuite son cœur défaille (*Il.* V 696-698: τὸν δ' ἔλιπε ψυχή, κατὰ δ' ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλύς./ αὖτις δ' ἀμπνύθη, περὶ δὲ πνοιὴ Βορέαο/ ζώγρει ἐπιπνείουσα κακῶς κεκαφηότα θυμόν). Ce souffle souligne les connotations assignées aux confins septentrionaux et à la route qui relie les lieux terrestres de la géographie réelle et le Grand Nord comme chemin de passage entre vie et mort, en-deça et l'au-delà. Car c'est Borée aussi, auprès de Zéphyr, qui vient, à la prière d'Iris, ranimer la flamme du bûcher de Patrocle, et qui aide ainsi l'âme du héros à prendre son envol (*Il.* XXIII 221: ψυχὴν κικλήσκων Πατροκλῆος δειλοῖο). Une fois leur mission accomplie, les deux vents rentrent chez eux, à travers la mer de Thrace (v. 229-230: οἳ δ' ἄνεμοι πάλιν αὖτις ἔβαν οἶκόνδε νέεσθαι/ Θρηΐκιον κατὰ πόντον· ὃ δ' ἔστενεν οἴδματι θυίων).

Déjà dans un fragment de l'*Éthiopide* attribuée à Arctinos de Milet (VIIe-VIe s. av. J.-C.?)[5] et qui nous est parvenu grâce à un bref résumé dans la *Chrestomathie* de Proclus, l'île Leuké apparaît comme une alternative à l'au-delà souterrain homérique. Comme nous l'avons déjà vu dans l'un des chapitres précédents, l'Île des Bienheureux vers laquelle fut transporté Ménélas après sa mort et l'Ogygie où Calypso promettait à Ulysse l'immortalité proposaient déjà, en pointillé et en images poétiques, des alternatives à l'au-delà chthonien, respectivement à la vie humaine emmurée dans le cycle naissance-mort[6]. Le poème attribué à Arctinos raconte que Thétis, venue avec les Muses et les Néréides au chevet de son fils pour déplorer sa mort, enleva du bûcher funéraire le corps d'Achille et le transporta sur

---

[4]Les liens entre Borée et le Grand Nord sont richement attestés à travers toute la tradition littéraire grecque: chez Hésiode aussi, Borée vient de Thrace (*Trav.* 553); Sophocle (fr. 870 Nauck) place le séjour de Borée «par-delà toute la mer, aux extrémités de la terre, aux sources de la nuit où le ciel se déploie, à l'antique jardin de Phoïbos», en Hyperborée. Pindare, dans sa *Troisième Olympique*, évoque «la terre d'Istros» (v. 25-26) d'où Héraclès rapporta l'olivier à Olympie: «des sources ombreuses de l'Istros» (v. 14), du peuple des Hyperboréens, serviteurs d'Apollon (v. 16), de «cette contrée qui est par-delà les souffles du froid Borée» (v. 31-32). Dans son *Huitième Péan*, le poète fait aussi allusion au «vent fugueux» qui frappe le pays des Hyperboréens. Damaste de Sigéion (Ve s. av. J.-C.) place les monts Rhipées au nord de la Scythie, là «d'où souffle le Borée» (*FGrH* 5 F 1: τὰ Ῥιπαῖα ὄρη, ἐξ ὧν τὸν βορέαν πνεῖν), Hippocrate aussi (*Des Airs* XIX 2: τοῖσι Ῥιπαίοισιν, ὅθεν ὁ βορέης πνέει). Chez Callimaque aussi, les pays du Grand Nord s'étendent «au delà des rivages de Borée» (*HDélos*, 282), etc.

[5] Pour la datation de ce poème, voir Hinge 2005: 105.

[6] Rappelons à cette occasion que, d'après Sourvinou-Inwood 1991: 51, la conception d'un lieu paradisiaque et d'un âge d'or pour les trépassés apparaît en filigrane au VIIIe siècle avant J-C.

cette île: καὶ Θέτις ἀφικομένη σὺν Μούσαις καὶ ταῖς ἀδελφαῖς θρηνεῖ τὸν παῖδα· καὶ μετὰ ταῦτα ἐκ τῆς πυρᾶς ἡ Θέτις ἀναρπάσασα τὸν παῖδα εἰς τὴν Λευκὴν νῆσον διακομίζει[7]. Des versions semblables sont reprises par des auteurs plus tardifs. Chez Pindare, tandis que, selon sa *Deuxième Olympique* (v. 62-83), Achille aurait été transporté par Thétis, avec la permission de Zeus, dans l'Île des Bienheureux (μακάρων νᾶσον), la *Quatrième Néméenne* l'installe dans une île sans nom du Pont Euxin (v. 49-51: ἐν δ᾽ Εὐξείνῳ πελάγει φαεννὰν Ἀχιλεύς νᾶσον). Euripide aussi installe le héros, après sa mort, dans l'île Leuké du Pont Euxin, dans *Andromaque* (v. 1259-1262)[8] ou dans l'île Blanche, selon son *Iphigénie en Tauride* (v. 432-438)[9].

En somme, quatre alternatives à l'au-delà infernal et souterrain odysséen sont offertes[10]: l'Île des Bienheureux, l'île Leuké, l'île Blanche ou une île sans nom dans le Pont Euxin, l'île Blanche sans contexte géographique précis. Ces modèles sont issus des recouvrements successifs entre diverses versions du mythe développées peut-être sur le même canevas. Quoique ces versions s'écartent parfois considérablement du schéma primitif, et même sur des points essentiels, les modèles spatiaux sont tissés autour d'un *pattern* commun, une structure spatiale insulaire, avec ou sans nom, avec ou sans contexte géographique déterminé, dont les sèmes principaux sont: atmosphère rafraîchissante et douce haleine («l'île des Bienheureux est rafraîchie par les brises océanes», Pind. *Ol*. II 78), lumière (Pind. *Ném*. 50), sources d'eau, ombrage, vents (Zéphyre et Borée, cf. Eurip. *I. T.*

---

[7] *Éthiopide*, fr. 4. 2-5 (*GEF*) = Proclus, *Chrestomathia*, suppleta ex Apollod. *Epit*. 5. 1-6.
[8] Version reprise plus tard par Arr. *Pér.* 21.
[9] L'île Blanche dans le Pont Euxin comme résidence, après la mort, d'Achille et d'Hélène apparaît aussi chez Paus. III 19. 12-13. Dans la version de Nicandre, rapportée par Ant. Lib. *Mét.* 27, Iphigénie prend la place d'Hélène aux côtés d'Achille, dans le même endroit. Philostrate, *Her.* 51. 7-53. 2, garde «Hélène», mais donne le rôle que Pindare avait assigné à Zeus à Poséidon, auquel Thétis aurait demandé de mettre à la disposition de son fils et d'Hélène un abri: Poséidon leur aurait offert l'île Blanche, située dans le Pont Euxin. Grâce à Poséidon aussi, Achille obtient l'immortalité et une demeure éternelle dans «une île divine dans le Pont Euxin», opposée «au milieu des ténèbres éternelles, dans la demeure d'Hadès», selon la version de Quintus de Smyrne, *Posthom.* III 770-787.
[10] Il y a une riche bibliographie consacrée à ce sujet. Voir, par exemple, M. Gelinne, «Les Champs Élysées et les îles des Bienheureux chez Homère, Hésiode et Pindare. Essai de mise au point», *LEC* 56 (1988), p. 227-240; Fr. Solmsen, «Achilles on the Islands of the Blessed: Pindar vs. Homer and Hesiod», *AJP* 103 (1982), p. 19-24; A. T. Edwards, «Achilles in the Underworld: *Iliad, Odyssey* and *Aethiopis*», *GRBS* 26 (1985), p. 215-227; Vermeule 1979: 229-230; B. Bravo, «Un frammento della *Piccola Iliade* (*POxy.* 2510), lo stilo narrativo tardo-arcaico, i racconti su Achille immortale», *QUCC* [NS] 67 (2001), p. 49-114; S. B. Okhotnikov, A. S. Ostroverkhov, «Les sources historiques et archéologiques de l'île Leuke», in O. Lordkipanidzé, P. Lévêque (éds.), *Sur les traces des Argonautes*, Besançon, 1996, p. 271-275; J. Hind, «The Bosporan Kingdom», in *CAH* VI² (1994), p. 482; L. Dubois, *IGDOP*, p. 95-100; D. D. Kačareva, «L'île Leukè», dans O. Lordkipanidzé, P. Lévêque (éds.), *Religions du Pont-Euxin*, Besançon, 1999, p. 61-63.

433), prairies émaillées de fleurs, végétation et faune luxuriante (Pind. *Ol.* II 79-82; «terre qui abonde en oiseaux», Eurip. *I. T.* 434[11]), proximité des amis des dieux, vie sereine, bonheur (Pind. *Ol*. II 86-87).

L'île Blanche ou l'île Leuké, les auteurs anciens les distinguent l'une de l'autre bien qu'elles semblent représenter la même structure spatiale[12]. L'une et l'autre installent dans les confins septentrionaux du monde une réserve divine, un autre monde - demeure du héros immortalisé après sa mort, alternative à la fois à la mort et à l'au-delà infernal. Bien que le fragment de l'*Éthiopide* ne dise pas de façon explicite que Thétis aurait aidé son fils à obtenir l'immortalité, Erwin Rohde soutient que la description de l'intervention de la déesse l'impliquerait[13]. Quintus de Smyrne, qui reprend dans ses grandes lignes la version odysséenne de la cérémonie funéraire d'Achille, en offre une description beaucoup plus détaillée, où abondent des substances d'essence divine censées offrir l'immortalité: il mentionne l'ambroisie que la sage Pallas, prise de pitié, versa sur la tête d'Achille, car «elle voulut que son corps fût plus beau et plus éclatant», l'ambroisie qui, «dit-on, conserve longtemps les chairs des morts; elle lui donna la couleur de la rose et l'apparence de la vie», ajoute Quintus (III 533-537); sont mentionnées aussi les «amphores de graisse, de miel et de vin, dont la suave odeur s'exhalait pareille au nectar, et aussi quantité de parfums agréables, que produisent la terre et la mer» (III 592-594) que les Myrmidons versèrent sur le bûcher d'Achille; du haut de l'Olympe, Zeus lui-même «versa des gouttes d'ambroisie sur le cadavre du petit-fils d'Eacos» (III 696); après que les Myrmidons éteignirent le bûcher en y versant du vin, alors les ossements d'Achille apparurent au milieu d'autres débris, dont ils se distinguaient facilement: car ils étaient comme ceux d'un géant invincible et ne s'étaient pas mêlés à tout le reste. Ses compagnons rassemblèrent ses os dans les flancs vastes et lourds d'une urne d'argent tout enrichie d'or brillant – œuvre d'Héphaïstos

---

[11] Plusieurs sources s'accordent pour expliquer le nom de l'île par la multitude d'oiseaux blancs qui y vivaient et qui, trempant leur ailes dans la mer, nettoyaient le temple du héros où se trouvait sa statue (ξόανον): Ps.-Scylax, 68 (Counillon); Ps.-Scymnos F 7b (Marcotte); Arr. *Pér.* XXI 3 (Diller); Strab. VII 3. 16; *Schol.* Pind. *Ném*. IV 79a (Drachmann); Antigonos Karystios F 122 (Keller); Philostr. *Her*. XX 34 (De Lannoy); Orion, *Étym.*, *su.* Leuké (= *Étym. Gen. su.* Leuké; Ps.-Zonaras, *su.* Leuké).

[12] Cf. Pline, *HN* IV 93 (*eadem Leuce et Macaron appellate*) et Schol. Pind. *Ol.* II 109-149 (Drachmann). Voir à ce sujet Hommel 1980: 18.

[13] Rohde I: 86-87. À ce sujet, voir aussi Hommel 1980: 63-64; G. Ferrari Pinney, «Achilles Lord of Scythia», dans W. G. Moon (éd.), *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison: University of Wisconsin Press, 1983, p. 139; G. Hedreen, «The Cult of Achilles in the Euxine», *Hesperia* 60 (1991), p. 324-330; Slatkin 1991: 21-27; A. S. Rusjaeva, *Religija i kul'ty antičnoj Ol'vii*, Kiev, 1992, p. 70-83 (cf. Hinge 2006, s. p.).

et don de Dionysos à Thétis[14] - et les Néréides, «pour honorer dignement Achille, l'arrosèrent d'ambroisie et de parfums, le recouvrirent d'une couche épaisse de graisse de boeuf mêlée d'un doux miel» (III 733-736). L'île Leuké se confond parfois avec la Scythie dans son entier, comme dans un vers d'Alcée qui semble être le début d'un hymne et qui désigne Achille comme «maître de la terre de Scythie» (Ἀχίλλευς ὀ τὰς Σκυθίκας μέδεις)[15]. Il s'agit, en effet, d'une métonymie ou d'une confusion avec Δρόμος Ἀχιλλέως[16], une bande littorale dans les environs d'Olbia (aujourd'hui la presqu'île de Tendra en Crimée) qu'un géographe local, Dionysios d'Olbia, place dans le voisinage de l'embouchure de Borysthène (*FGrH* 804). Strabon décrit ce lieu comme «un endroit dénudé qui, néanmoins porte le nom de «bois sacré» consacré à Achille» (VII 3. 19), ce qui rappelle la description de Ps.-Scylax: νῆσος δὲ ἐρήμη, ᾗ ὄνομα Λευκή, ἱερὰ τοῦ Ἀχιλλέως «une île déserte, dont le nom est Leuké, qui est l'île sacrée d'Achille»[17]. Hérodote aussi mentionne cet endroit pour justifier l'interprétation eschatologique qu'il donne d'Hylée qui se trouve tout près (IV 55), association reprise dans le récit du voyage d'Anacharsis (IV 76), ce qui montre que l'endroit était réputé à l'époque pour le culte rendu à Achille et qu'à ce titre, il était familier au public.

Quant aux Scythes, ils apparaissent déjà dans l'*Iliade*, ce sont «des nobles Hippémolgues» qui ne vivent que de laitage (XIII 5-6: ἀγαυῶν Ἱππημολγῶν/ γλακτοφάγων), proches ainsi, par leur mode de vie élémentaire, de l'Âge d'Or, ou des *Abioi* «les plus justes des hommes» (XIII 6: Ἀβίων τε δικαιοτάτων ἀνθρώπων) qui, de

---

[14] Stés. fr. 234 Campbell (= schol. *ad Il.* XXIII 92) raconte l'histoire de l'urne que Dionysos avait offerte à Thétis et qui aurait servi par la suite comme urne pour les os d'Achille. Voir à ce sujet, A. F. Stewart, «Stesichoros and the François Vase», dans W. G. Moon (éd.), *op. cit.* (n. 80), p. 53-74. Nagy 1979: 209 interprète l'amphore d'or contenant les os de Patrocle, prévue pour ceux d'Achille, comme une promesse d'immortalité.

[15] Alc. fr. 354 (Campbell). Ainsi que le souligne Hinge 2008, il est intéressant que le poète utilise un mot qui est attesté dans des dédicaces provenant de Leuké: *SEG* 30.869 Ἀχιλλῆι Λευκῇ μεδέοντι (Ve s. av. J.-C.); *IGDOP* 48: Ἀχιλλεῖ [Λευκ]ῆς μεδέοντι (début du Ve s. av. J.-C.). L. Dubois, *IGDOP*, p. 99-100 pense que la source commune a été l'*Éthiopide*. De plus, Hinge 2008 remarque que le participe μεδέων + gén. est commun dans les épiclèses d'autres dieux dans des inscriptions trouvées au Nord de la Mer Noire: *CIRB* 31. 5; 35. 2; 75. 12; 971. 2; 1111. 4 (Aphrodite); *IGDOP*, no. 81 (Méter), no. 58 (Apollon); *CIRB* 22 (Hécate); 1315. 3 (Artémis). Il est moins fréquent dans des inscriptions provenant d'ailleurs: *IG* I^3, 1492, 37; 1493; 1494; 1495; 1491; 1454; *SEG* 22.274 (Athéna); *Tit. Calymnii* 108; 109; 110 (Apollon). Hinge 2008 conclut: «it was possibly a formula of the archaic hymn language that remained popular in the periphery».

[16] Cf. B. Bravo (*art. cit.*, n. 296). *Achilleos dromos* est mentionné par Arr. *Pér.* XXI-XXIII (Diller); Dion. d'Olbia, *FGrH* 804; Ps.-Scymnos, F 11 (Marcotte); Eust. *ad Dion.* 541; Pomp. Mela II 1. 5; Max. Tyr, *Or.* XV 7; Strab. VII 3. 19.

[17] Ps.-Scylax 68 (Counillon).

par leur nom dérivé de α-privatif et βίος, vivent privés de nourriture, dans le jeûne et l'abstinence. Ce sont des peuples bienheureux célèbres, dans une tradition moraliste héritière des interprétations philosophiques de l'âge d'or, pour leur piété. Ils représentent la branche nordique de la famille de peuplades qui résident aux bouts du monde, où seulement les dieux ont accès et peuvent se rendre à leur gré, pour y être accueillis par des mortels, pour assister à leurs sacrifices et prendre part à leurs festins. Ils participent ainsi, à part entière, à la famille des peuples fortunés qui ne connaissent pas le travail agricole, qui mènent une vie de loisir, car leur terre ou leurs troupeaux – des dons divins - produisent d'eux-mêmes, de manière naturelle et spontanée, tout ce dont ils ont besoin. La tradition mythique offre un riche recensement de tels peuples. Il y a, certes, des différences spécifiques entre ces races, mais elles ont bien des points communs: tous vivent aux temps reculés où la commensalité avec les dieux était encore en vigueur, dans un temps antérieur à Prométhée où hommes et dieux n'étaient pas encore séparés. Ils sont magnifiés à plus d'un titre pour leur beauté et leur puissance, leur immortalité, pour leurs pratiques alimentaires ascétiques qui proscrivent toute matérialité et toute corporéité. Avec eux, nous sommes dans un temps mythique où les frontières sont encore indécises entre les mondes divin et quasi-divin. Dans les poèmes homériques, et avec eux, dans toute une tradition littéraire qui s'y réfère, les Scythes, comme les autres peuples des confins, sont loin d'être représentés comme des «Barbares», puisque, ainsi que le notait Thucydide (I 3. 3), «Il [Homère] n'utilise pas non plus l'expression de Barbares, pour la raison qu'il n'y avait pas encore, à ce qu'il me semble, une seule expression correspondante pour les Hellènes. Ces peuples donc qui reçurent peu à peu le nom d'Hellènes, d'abord cité par cité, c'est-à-dire par groupe d'individus de même langue, puis tous ensemble, n'entreprirent rien en commun avant la guerre de Troie, en raison de leur faiblesse et de leur manque de relations. Et encore cette expédition ne la tentèrent-ils que lorsque leur expérience de la mer fut devenue plus grande». En revanche, Éphore (*FGrH* 70 F 42, 182) montre, à l'occasion du débat autour de la personnalité d'Anacharsis, qu'à son époque, deux traditions circulaient concernant les Scythes: l'une, relevant de la vision homéro-hésiodique du monde, les présentait comme un peuple de «justes» qui «s'abstiennent de manger même de la chair des animaux», l'autre les décrivait comme des chasseurs de têtes et cannibales. À partir de ces données, Éphore conclut qu'il y a deux groupes séparés de Scythes, habitant des endroits différents, les uns doués, pour ainsi dire, d'un βίος sacré, les autres d'un βίος

essentiellement sauvage[18]. On remarque ainsi que, sans qu'il y ait de rapports, surtout pas de rapports de correspondance directe, entre les Hippémolgues et les Abioi homériques et les deux groupes de Scythes dont parle Éphore, les peuples mythiques des confins nordiques et leurs pays dans le système de représentation du monde homérique se sont retrouvés plus tard. Depuis Homère jusqu'à Éphore, le Grand Nord a été intensément modelé et remodelé, autant par les mythes et les productions de la littérature orale que par la littérature géographique et les spéculations philosophiques. Si l'on suit Éphore et ses propos en matière «scythique», on se rend compte que l'opposition entre les deux groupes de Scythes qu'il distingue repose sur une logique binaire au moyen de laquelle il peut placer Anacharsis dans le groupe des «bons» Scythes. En conséquence, plutôt que de deux traditions distinctes circulant simultanément, l'une embellissant la Scythie, l'autre l'ensauvageant, il s'agit des manières différentes d'imaginer et de représenter le monde inconnu, ses pays et ses peuples. Quand elles ne rendent pas compte d'une simple logique «manichéiste» issue d'enjeux à portée politique ou identitaire qui, dans les meilleurs cas, distingue entre les Scythes «sauvages» et «sacrés», ces modalités distinctes ne sont que la résultante des recherches successives de la pensée spatiale et politique des Grecs archaïques: le processus est dialectique puisque, au fur et à mesure que l'espace de la terre connue s'élargit, grâce à l'expansion du monde grec colonial, on assiste à une tendance de le réduire par une séparation obstinée entre ce qui est grec et ce qui est non-grec. Si deux traditions relatives à la Scythie ou deux groupes de Scythes sont déjà cristallisées à l'époque d'Éphore, cela ne relève que d'un essai de rationalisation qui fait appel à l'outil simple, binaire, de la taxinomie. Avant Éphore, le Grand Nord et la Scythie, en particulier, ont fait l'objet d'un processus plus ample de définition et de modélisation. D'abord, la Scythie n'était pas située aux extrémités du monde connu. Au-delà d'elle, résidaient les Hyperboréens, peuple mythique constamment entouré d'une aura de mystère entretenue, en bonne tradition mythique, par la confusion et par des apories spatio-temporelles. Le premier trait de l'Hyperborée: l'éloignement indéterminé. En témoigne l'*Hymne homérique à Dionysos* (v. 28-29: …ἔλπομαι ἢ Αἴγυπτον ἀφίξεται ἢ ὅ γε Κύπρον/ ἢ ἐς Ὑπερβορέους ἢ ἑκαστέρω…), qui l'installe comme extrémité nordique de la terre, en opposition avec l'Égypte ou Chypre qui sont définis comme pôles méridionaux, comme

[18] La distinction entre βίος *sacré* et βίος *sauvage* n'est qu'opérationnelle. En effet, comme on le verra, il s'agit plutôt d'un βίος dérivé du caractère liminal du pays et du peuple scythes.

dans le vers odysséen (*Od*. XVII 448: μὴ τάχα πικρὴν Αἴγυπτον καὶ Κύπρον ἵκηαι). Au-delà de cette Hyperborée hymnique, il n'y a plus rien. Selon la *Dixième Pythique* de Pindare qui, par ailleurs, respecte le schéma topographique archaïque de représentation de la terre habitée et les repères fondamentaux des pays des confins[19], l'éloignement de l'Hyperborée est absolu, car ce pays est intouchable: «nul ne saurait, ni par mer, ni par terre, trouver la voie merveilleuse qui mène aux fêtes des Hyperboréens». Seul, Persée, grâce à ses sandales ailées, réussit jadis, pendant que les Hyperboréens «sacrifiaient au Dieu [Apollon][20] de magnifiques hécatombes d'ânes, à atteindre leur pays et, par la suite, à s'asseoir à leur table et à entrer dans leurs demeures» (v. 27-33). Résidant, selon les traditions des époques archaïque et classique, dans l'île la plus éloignée du Grand Nord, située aux marges orientales de l'espace scythique, les Hyperboréens apparaissent parfois comme des occidentaux, car ils habitent une île aussi fabuleuse que celle de leurs confrères levantins, mais située dans l'Atlantique, au-delà de la Celtique: il s'agit des Hyperboréens du *Catalogue des femmes* et, par la suite, de ceux décrits par Hécatée d'Abdère, dans son traité *Περὶ Ὑπερβορέων* qui reprend la tradition hésiodique et qui nous est connu à travers Diodore de Sicile (II 47). Cette opposition, comme celle des deux races des lointains Éthiopiens, peuple divisé en deux parties, aux limites méridionales du monde (*Od*. I 22-23), est, en effet, chez elle, sur le terrain des pays des confins et selon la logique «solsticiale» (selon les termes d'Alain Ballabriga) et aporétique de toute géographie mythico-poétique qui opère constamment avec des transferts ou des équivalences entre le levant et le couchant d'été[21]. En effet, le Grand Nord dans son entier est défini comme double du Grand Midi. On respecte ainsi «le désir de symétrie graphique et géométrique»[22], si spécifique à l'imaginaire spatial des Grecs d'époque archaïque et surtout à la géographie mythico-poétique qu'ils dressent. Là-bas, dans les contrées des extrémités du monde, en particulier dans les ἐσχατιαί septentrionales, on assiste à la (con)fusion entre l'est et l'ouest, car, comme toujours, aux extrémités de la terre, tous les niveaux - géographique,

---

[19] Les sources du Nil et le pays des Hyperboréens sont tenus chez Pindare pour les limites du Sud, respectivement du Nord du monde. Voir Pind. *Isth.* VI 23, II 41-42.
[20] Pind. *Ol.* III 16 appelle les Hyperboréens «serviteurs d'Apollon».
[21] Ballabriga 1986: 234 sq. analyse les inversions et les transferts spécifiques de la dualité couchant/ levant présents dans la description de la course d'Hélios chez Mimnerme, dans celle du retour d'Héraclès dans la Géryonide (voir aussi Burkert 1977), selon une tradition mythique des Grecs du Pont rapportée par Hérodote (IV 8-10), du tracé des offrandes hyperboréennes de la tradition délienne (cf. Hdt. IV 33, Call. *HDélos*, 278-284, Paus. I 31) ou du parcours erratique d'Io, selon le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle.
[22] Ballabriga 1986: 234.

mythique et conceptuel - du monde se rejoignent: différents du point de vue de leur localisation géographique, ils se recoupent sur le plan ontologique.

Comme Hécatée, Hellanicos de Lesbos et Damastès de Sigeion admettent à leur tour l'existence des Hyperboréens dans l'extrême Nord, sans préciser toutefois de quel côté ils résident[23]. Ils se font l'écho d'une croyance bien figée dans l'esprit des Grecs, qui inspira aussi Aristéas de Proconnèse qui mentionne les Hyperboréens en dernier lieu dans son recensement des peuples du Grand Nord, comme résidents de la contrée la plus nordique, ce qui prouve, de plus, que le poème des *Arimaspées* s'est inspiré d'une tradition persistante en matière de géographie septentrionale, «sans pour autant être ni le seul canal de diffusion ni le plus ancien»[24]. Cependant, à mesure que l'expansion coloniale des Grecs portait ces fruits et que les connaissances en matière de géographie progressaient, l'Hyperborée sera effacée des cartes, car la latitude reculait. Le Grand Nord perdait ainsi son pays le plus extrême, lequel ne gardait désormais que le statut d'image dans les atlas de la géographie mythico-poétique. Hérodote, contemporain du géographe Damastès, exprime déjà nettement son avis concernant les soi-disant Hyperboréens: «En voilà assez sur les Hyperboréens … S'il y a des hommes qui sont *hyperboréens*, il y en a d'autres aussi qui sont *hypernotiens* … » (IV 36). Son propos est clair et surtout ironique concernant non pas les Hyperboréens que les correspondances binaires de la logique spatiale mythico-poétique. Hippocrate aussi, en scientifique, fait un tri et conclut: la bordure nordique de la terre serait constituée par les monts Rhipées, après quoi il n'y a plus rien, ou peut-être l'Océan – conformément à la géographie ionienne traditionnelle - , mais certainement pas d'Hyperboréens. Dorénavant, la limite septentrionale de la terre est située au-dessus de l'Hyperborée. Le Grand Nord deviendra, par réduction du modèle mythique primitif, la Scythie.

Entre l'Hyperborée mythique, occidentale et/ou orientale, et la Scythie, était installée une frontière, ainsi sont respectés les principes de structuration spatiale en matière de géographie fictive chers à la pensée archaïque et ses principes constants relatifs à la délimitation du monde des dieux (auxquels les bienheureux Hyperboréens s'apparentent et

---

[23] Hellanic. *FGrH* 187b; Damastès *FGrH* IA 153.

[24] Ballabriga 1986: 232. Cette opinion contredit celle de Jacqueline Duchemin qui voit dans le poème composé par Aristéas la source commune d'Eschyle et d'Hérodote (Duchemin 1979: 11) ou celle de George Hinge, qui pense que la description qu'offre Hérodote du territoire scythe (IV 16-31) suit probablement le chemin tracé d'avance par Aristéas. La preuve qu'il fournit (voir Hinge 2006, s. p.), à savoir la fréquence de la phrase κατύπερθε πρὸς βορέην (IV 7.3, 20.2, 22.1, 25.1), présente aussi dans un fragment des *Arimaspées* (fr. 5 Bernabé), ne semble pas convaincante.

dont l'Hyperborée constitue une réserve située sur la terre, sur les franges du monde connu) par rapport au monde des mortels. Il s'agit d'une frontière naturelle, les monts Rhipées, élément essentiel du paysage périhyperboréen. Par leur hauteur et l'emplacement qui leur est assigné dans la structure du monde, ils se définissent à la fois comme frontière en plan horizontal entre l'en-deça et l'au-delà et, en plan vertical, comme frontière entre la terre et les régions supérieures. En tant qu'espace liminal situé *betwixt and between*, les monts Rhipées se retrouvent pourvus de tous les traits spécifiques des structures montagneuses dans la pensée spatiale grecque de l'époque archaïque et se définissent essentiellement par le jeu des éléments qui relèvent de l'*entre-deux* de la logique bipolaire qui les régit. Comme contaminés par le paysage où ils étaient insérés, les monts Rhipées étaient situés, eux aussi, tantôt vers le Couchant (assimilés aux Alpes ou aux Carpathes) tantôt vers le Levant (assimilés au Caucase et à l'Oural), toujours cependant du côté nocturne. On les connaît par deux fragments, un d'Alcman et un d'Eschyle, qui nous sont parvenus par les scholies à l'*Œdipe à Colone*. Tandis qu'Alcman mentionne «les Rhipées, montagne couverte d'une forêt, poitrine de la noire nuit» (Ῥίπας, ὄρος ἀνθέον ὕλᾳ,/ νυκτὸς μελαίνας στέρνον)[25], le chœur des Héliades dans un fragment des *Héliades* d'Eschyle mentionne «les Rhipées de notre père le Soleil» (Ῥῖπαι μὲν δὴ πατρὸς Ἡ[ε]λίου) et, quand il décrit les malheurs qui se sont abattus sur Œdipe, le chœur les compare à des tempêtes battant un cap: «les voilà qui viennent et du Couchant et du Levant, et du Midi rayonnant et des monts Rhipées noyés dans la nuit»[26]. Par ailleurs, les scholies à Apollonios de Rhodes nous apprennent que dans le *Prométhée délivré* d'Eschyle, l'Istros prenait sa source chez les Hyperboréens, dans les monts Rhipées[27]. Les traits qu'on distingue ne concernent pas uniquement le paysage montagneux des Rhipées. Ce sont les sèmes du Grand Nord, appuyés sur l'association des monts Rhipées avec la noirceur et la profondeur de la nuit, l'obscurité de la forêt épaisse - alors l'ombre et la végétation sauvage abondante - , le froid, le régime des vents: l'alliance des mots désignant la nuit noire chez Alcman, évoque les

---

[25] Alcm. fr. 162 Calame (= fr. 90 Campbell, *apud* schol. Soph. *O. C.* 1248). Les deux vers de ce fragment semblent s'inspirer des expressions «homériques» décrivant des espaces montagneux, telle que Νύση ὕπατον ὄρος, ἀνθέον ὕλῃ (*HhDion.* (1) v. 9) ou des espaces désertiques, telle que Délos dans ἤνθησ' ὡς ὅτε τε ῥίον οὔρεος ἄνθεσιν ὕλης (*HhApoll.* 139). Cependant, C. Calame souligne que «ces formules appartienent non pas exclusivement à la poésie "homérique", mais à la *koiné* poétique de tradition continentale; l'originalité de ce fragment [d'Alcman] prouve d'ailleurs que l'utilisation de cette langue formulaire, quelle qu'en soit l'origine, n'est pas synonyme de pure imitation».

[26] Esch. fr. 102 Mette = fr. 62 Nauck² (*apud* schol. Soph. *O. C.* 1248).

[27] Esch. fr. 197 Nauck (= schol. Ap. Rhod. *Arg.* IV 284).

poèmes homériques où l'épithète de la noirceur qualifie fréquemment la nuit[28]: certaines occurrences concernent précisément le mouvement de déclin du Soleil[29] auquel font allusion le premier fragment eschyléen cité ci-dessus et le portrait hippocratique de la Scythie (voir ci-dessous)[30], étant donné que le Soleil est censé disparaître au-delà de la ligne de l'horizon septentrional[31], conformément au système archaïque de représentation du monde où la terre est un disque plat. Ce sont des images récurrentes dans les descriptions des confins septentrionaux à travers toute la littérature grecque, dont l'effet saisissant compte même sur l'opposition avec le climat méditerranéen. Bien qu'Hippocrate réfute l'existence des mythiques Hyperboréens, au paragraphe XIX du traité *Des airs, des eaux et des lieux* qui lui est généralement attribué, il décrit la géographie de l'extrémité nord de la terre, en particulier celle qui est propre à la Scythie, dont les principaux repères sont, auprès des monts Rhipées, l'Ourse et le Borée: «[La Scythie] se trouve sous l'Ourse même et sous les monts Rhipées, d'où souffle le Borée». Le tableau du Grand Nord scythique que peint le géographe-médecin est complet, ce qui prouve le lien étroit entre environnement et physiologie dans l'imaginaire des Grecs, comme on le verra: il mentionne l'absence des vents qui soufflent des régions chaudes, lesquels, dans le Grand Nord, «ne parviennent pas» et, par contre, il met en évidence les effets des vents qui soufflent du nord, permanents, «n'abandonnant jamais les montagnes», «refroidis par la neige, la glace et une abondance d'eau» et qui rendent, par la suite, inhabitables les hauteurs; dans le même registre, s'ajoute le brouillard épais qui occupe durant le jour les plaines habitables, mais désertes, les longs hivers et les étés réduits à peu de jours[32]. Chez Damastès de Sigeion, le souffle du vent du nord et la neige présente à jamais sur les cimes des monts Rhipées sont aussi les traits principaux du paysage. La hauteur des monts Rhipées, la vastitude de la Scythie et l'élévation du disque terrestre incliné et relevé vers le nord impliquent, en quelque sorte,

---

[28] *Il.* VIII 486 et 502, IX 65, X 297, 394 et 468, XXIV 366 et 653; *Od.* VII 253, XII 291, XIV 314. Voir aussi, pour la même expression, Hés. *Th.* 20, 481 et 788. Il en va de même pour στέρνος, terme associé fréquemment à la description de la nuit. Pour d'autres métaphores du même type, voir Stés. fr. S 17 (Campbell), Bacch. fr. 1B (Campbell), etc.

[29] *Il.*VIII 486, *Od.* VII 253, XIV 314. Dans d'autres contextes, la «nuit noire» renvoie aux idées de danger, d'une épreuve dificile qui peut être mortelle, de sauvagerie (*Il.* X 297), de choses effrayantes et surtout d'actes illicites, mais braves, opérés dans des contextes névralgiques, parfois avec l'assistance divine: *Il.* X 394 et 468, XXIV 366 et 653; *Od.* VII 253, XIV 314; *Th.* 481.

[30] Hipp. *Des airs* XIX: «le moment où le soleil s'en rapproche le plus, c'est lorsque, à la fin de sa course, il va vers les chemins d'été (le solstice d'été)». À ce propos, voir le commentaire de Desautels 1971: 291.

[31] Arist. *Mét.* II 1. 16: «Ce qui paraîtrait prouver aussi que les parties hautes de la terre sont bien au nord, c'est que la plupart des anciens météorologistes ont cru que le soleil se retirait non pas sous la terre, mais derrière la terre, en ce lieu où il disparaissait, et faisait la nuit à cause de l'élévation même de la terre dans le nord».

[32] Hipp. *l. c.* (n. 97).

selon les principes empiriques de la logique spatiale archaïque, l'absence de ressources en eau[33]. En conséquence, la notion de Σκυθῶν ἐρημίᾳ et les mœurs des Scythes nomades qui en découlent auront une brillante carrière. Dans *Prométhée enchaîné,* le fils de Japet avertit Io en ces termes: «En partant d'ici, tourne-toi d'abord vers le soleil levant et va vers *les plaines sans labour*, jusqu'au moment où tu atteindras *les Scythes nomades*, qui habitent des demeures d'osier tressé juchées sur des chars à bonnes roues et suspendant à leurs épaules l'arc à longue portée» (v. 709-713)[34]. Pindare aussi note que «chez les *Scythes nomades*, il doit errer, sans être admis dans leurs bandes, celui qui ne possède pas sa maison portée sur un char; il va sans gloire…» (*Hyporchème* I 4 Puech). Théognis parle des Cimmériens, ancêtres des Scythes, comme on le verra, en disant: «les Cimmériens toujours errants» (*Éleg.* II 1257). Quand Euripide décrit le pays des Cyclopes, leur pays est appelé ἐρῆμος (*Cycl.* v. 22, 116, 447, 622) et les êtres monstreux avec un seul œil sont appelés «nomades» (*Cycl.* 120)[35]. Hippocrate aussi qualifie les steppes de la Scythie de Σκυθέων ἐρημίη (*Des airs…* 18): «Ce qu'on appelle le Désert de la Scythie est une plaine élevée, couverte de pâturages et médiocrement humide, car elle est arrosée par de grands fleuves qui, dans leurs cours, entraînent les eaux des plaines. C'est là que se tiennent les Scythes appelés Nomades, parce qu'ils n'habitent point des maisons, mais des chariots.[…] Les chariots sont traînés par deux ou trois paires de boeufs qui n'ont point de cornes, car les cornes ne leur poussent pas à cause du froid.[…] Ils demeurent dans le même endroit tant que le fourrage suffit à la nourriture de leur bétail; quand il ne suffit plus, ils se transportent dans une autre contrée. Ils mangent des viandes cuites[36], boivent du lait de jument et croquent de l'*hyppace*, c'est-à-dire du fromage de cavale. Il en est ainsi de la manière de vivre et des coutumes des Scythes». Avec le personnage des *Acharniens* d'Aristophane, Céphisodème, «cette brute aussi sauvage que les steppes de la Scythie» (v. 704: Σκυθῶν ἐρημίᾳ), cette expression deviendra proverbiale pour désigner les conditions de vie des communautés primitives. De son côté, Hérodote aussi emploie à maintes reprises cet

---

[33] Cf. l'article de H. Cadell et R. Rémondon, «Τὸ ὄρος dans les documents papyrologiques», *REG* 80 (1967), p. 343-349, τὸ ὄρος désigne le proche désert (cf. Desautels 1971: n. 19).
[34] S'appuyant sur ce passage, Duchemin 1978: 12 écrit: «nous pouvons vraisemblablement supposer qu'il s'agit ici des peuplades désignées comme les Issédons par Aristéas et par Hérodote».
[35] Aussi déserte était la petite île située à proximité de la terre des Cyclopes dans l'*Odyssée*, ou l'îlot où Égisthe emmène l'aède et l'abandonne pour servir de proie aux rapaces (ἐς νῆσον ἐρήμην, *Od.* III 270).
[36] Voir aussi le Cyclope «dévoreur de chair crue» d'Euripide, dans *Troy.* 436.

adjectif pour qualifier les régions périphériques de la Scythie[37], là où les Scythes choisissent d'implanter les tombeaux de leurs ancêtres (IV 53. 4, 127. 2-3). Le schéma classique de la *polis* grecque est renversé, car le centre et la périphérie s'y voient inversés[38].

En somme, éloignement, isolement, caractère périphérique et excentré, accès difficile, voire impossible, climat difficile qui rend le pays inhabitable, sites vierges ou sauvages et mœurs semblables, tels sont les traits principaux qui qualifient les monts Rhipées et, par extension, le Grand Nord dans son entier, bien qu'abstrait et indéterminé. N'oublions pas qu'en deçà des Monts Rhipées, le premier pays scythe de la littérature grecque et, en quelque sorte, l'ancêtre mythique du Grand Nord, le pays odysséen des Cimmériens, partage les mêmes traits: Ulysse et ses compagnons touchent les confins de l'Océan au cours profond qui entoure la terre «quand, au soleil couchant, l'ombre eut gagné toutes les rues»: «Là se trouve la ville où vivent les Cimmériens,/ Un peuple noyé dans la brume et les vapeurs; jamais/ Le soleil éclatant n'y fait descendre ses rayons,/ Ni pendant qu'il s'élève dans le ciel tout étoilé,/ Ni quand du firmament il revient vers la terre:/ Une sinistre nuit s'étend sur ces infortunés»[39]. C'est même là, à notre sens, un moyen privilégié de voir la façon dont on se représentait le Grand Nord à l'âge archaïque. Et surtout, c'est là qu'on trouve le sème principal de cet espace, d'où découlent de manière implicite ses autres qualités, récurrentes dans les descriptions subséquentes des confins septentrionaux, il s'agit, en somme, de la confusion entre jour et nuit, catégories spatio-temporelles fondamentales de la pensée et, de plus, éléments qui jouent un rôle privilégié dans la définition de l'espace homérique[40]. Cette dissolution du jour, noyé dans la nuit sinistre, ne relève pas tant d'un caprice météorologique qu'elle révèle les apories cosmologiques qui règnent au Grand Nord, conséquences de la liminalité de l'espace. C'est là même, dans ces confins,

---

[37] Hdt. IV 17. 2, 18. 2, 18. 3, 20. 2, 22. 1, 53. 4, 123. 2, 124. 1, 125. 5, 127. 2.

[38] Hartog 1991:153-157; Hinge 2003b: 26-30 souligne à propos de ce modèle spatial urbain que: «It may have been an ideal common to non-urbanised tribe in Central and Eastern Europe».

[39] *Od*. XI 12-19. Rappelons à ce propos que Victor Bérard, sans contester l'appellation traditionnelle des Cimmériens, a supposé que leur nom était la traduction grecque de la racine sémitique K M R «l'obscurité, la noirceur», idée reprise par A. Neumann et citée par A. Heubeck, «Κιμμερίου», *Hermès* 91 (1963), p. 492.

[40] Rappelons qu'en plus des tempêtes suivies de naufrages, moyens conventionnels dont Homère se sert pour figurer l'espace qui abrite les exploits d'Ulysse et de ses compagnons, les dysfonctionnements du cycle diurne/ nocturne jouent un rôle très important dans l'économie narrative de l'*Odyssée*. En fait, la confusion entre jour et nuit qui règne dans le pays des Cimmériens représente le dernier terme et le sommet d'une série de phénomènes similaires, tout d'abord la confusion des éléments météorologiques à l'arrivée d'Ulysse sur la Petite Île, satellite de la terre des Cyclopes (*Od.* IX 142-148), ensuite l'enchevêtrement entre les chemins du jour et de la nuit dans l'île des Lestrygons (X 82-86), enfin le chaos total entre le couchant et l'aurore, l'est et l'ouest dans l'île de Circé (X 190-192), dernière étape du voyage avant d'atteindre le pays des Cimmériens.

qu'affleure la Nuit primordiale, mais aussi que se déploie la voûte céleste lumineuse[41]. Cet espace semble voué au désordre, aux inversions et aux renversements, à l'ambivalence et à l'ambiguïté, car il semble scellé sous l'espèce de l'*entre-deux*. L'enchevêtrement jour/nuit trouve son meilleur homologue dans l'anarchie des éléments air/eau, car tout l'espace est noyé dans le mélange indistinct de la brume et des vapeurs, ce qui donne une forme externe au caractère liminal d'un espace situé *betwixt and between*, «in and out of time», espace frontière et espace de passage entre ζόφος/ἕως, Est/Ouest, couchant/levant d'été, vie/mort, en deçà/au-delà.

Si tels étaient les traits dominants assignés au pays du Grand Nord, les peuples qui y résidaient ne sauraient pas échapper à leurs influences. En premier lieu, la physiologie de ces peuples reflète l'environnement, conformément à toute pensée qui utilise des catégories concrètes et *externes* pour exprimer l'abstrait et qui se sert constamment des correspondances binaires entre macro- et microcosme. Vu la profondeur de la nuit et la longueur des hivers qui règnent dans le Grand Nord, bon nombre parmi les peuplades exotiques et fabuleuses qui habitent le pays scythe présentent des anomalies concernant l'œil et la vision[42], tels les Cyclopes, les Phorkides d'Eschyle qui n'ont qu'un œil en commun et vivent dans l'obscurité puisqu'ils «jamais n'obtiennent un regard ni du soleil rayonnant ni du croissant de la lune (cf. *Prom*. 796-7), les Arimaspes à l'œil unique d'Aristéas et d'Eschyle (*id*., v. 806), les Gorgones «que nul humain ne saurait regarder sans expirer aussitôt» (*id*. v. 804)[43]. Damastès, quant à lui, énumère presque les mêmes peuplade et dans le même ordre, mais les créatures fabuleuses et effrayantes ont disparu de ses descriptions: les Issédones, les Arimaspes, les Hyperboréens n'y sont munis d'aucune qualité. Remarquons, pourtant, la gradation spatiale homologue de l'espace scythique dans des œuvres appartenant à des genres et des époques distinctes, ce qui prouve, une fois de plus, la persistance de la tradition concernant les Scythes et ses multiples analogies[44]. En

---

[41] Cf. Soph. fr. 870 Nauck – l'antique jardin de Phoïbos, le séjour de Borée et le pays des Hyperboréens, identiques ou voisins, se trouvent «aux extrémités de la terre, aux sources de la nuit où le ciel se déploie» (ἐπ᾽ ἔσχατα χθονὸς/ νυκτός τε πηγὰς οὐρανοῦ τ᾽ἀναπτυχὰς).

[42] Cf. l'observation de S. Durup, *Recherches sur Erôs dans la tragédie grecque*, Thèse de 3e cycle (dir. N. Loraux), Paris: ÉHESS, 1982, p. 257-258 (cf. Ballabriga 1986: 241, n. 257).

[43] Eschyle avait mis Persée aux prises avec les mêmes monstres mythologiques, dans la trilogie qu'il lui avait consacrée. Sur les points de contact entre les errances d'Io et l'expédition de Persée, voir Duchemin 1964.

[44] Remarquons aussi les analogies étonnantes entre le Grand Nord peint dans la tradition grecque de l'âge archaïque et les «paradis nordiques» dans la tradition indienne: *Śvetadvīpa* «Blanche-île» = l'île Leuké; *Uttarakurus* «Kurus du nord» = Hyperboréens, le Mont Méru = les Rhipées, les Monommatoi = les

deuxième lieu, les inversions et les renversements spécifiques de l'espace liminal des confins septentrionaux influent de manière déterministe sur le métabolisme des êtres qui y résident et surtout sur leurs manières de vivre, considérées comme des façons de s'adapter au milieu environnant: ils sont nomades, leur régime alimentaire est très particulier, leurs mœurs sont bizarres, en somme toutes leurs habitudes constituent une source assurée de θαύματα, car elles sont contraires à celles des Grecs, donc à celles du bon sens. C'est seulement dans un troisième temps que le complexe des apories spécifiques de l'espace liminal du Grand Nord apparaît afin d'accroître son altérité par rapport à ce qui constitue le centre ou la règle. Utiliser les données qu'offre un espace liminal peuplé de communautés marginales pour illustrer les oppositions nature/culture, centre/périphérie afin de mettre en valeur, en fin de compte, le binôme grec/barbare, s'avère une tâche extrêmement simple dans la mesure où, grâce aux recherches mythico-poétiques sur le Grand Nord, tout était en place pour servir tels programmes idéologiques. En sens inverse, on a là, dans leurs projections sur les autres et leurs représentations de l'altérité, un moyen privilégié de voir comment les Grecs eux-mêmes se représentaient.

La quête du Grand Nord sur le terrain de la géographie fictive spécifique des odyssées des héros mythiques et des sages avait recueilli, comme nous venons de le voir, un vaste ensemble bien structuré de données relatives à cet espace, en effet, méconnu et irréel. Comment s'explique cependant l'intérêt vif que manifestait la pensée spatiale mythico-poétique pour l'espace nordique ? Si les alentours de la Mer Noire jouent un rôle si important dans les mythes, si tant de voyages fabuleux, en corps vivant et/ou en esprit y mènent, c'est que les récits qui racontent de telles expériences remontent à une époque où cette région était encore mal connue et que les *mythica* se trouvent néanmoins aux confins de la terre (connue). À la lumière des divers tableaux du Grand Nord que nous avons vus, nous avons remarqué bon nombre d'éléments récurrents, signe des incontestables analogies entre les formes de représentation de l'espace des confins septentrionaux. Rien ne fissure la cohérence du système de représentation du monde, et cela, paradoxalement, bien qu'aucun des éléments spécifiques du Grand Nord ou des autres espaces équivalents des confins n'ait un référent réel, ni géographique ni ethnographique. C'est que justement sur le terrain de la géographie fictive, la pensée spatiale grecque effectue les recherches les plus poussées et

---

Arimaspes, etc. De plus, ces endroits correspondent aux destinations des voyages fabuleux dans la tradition indienne. À ce sujet, voir Dowden 1979: 312-317.

que c'est même dans ces «exercices mythologiques» que se reflètent le mieux les schémas fondamentaux de ce type de pensée. L'intérêt des Grecs pour le Grand Nord s'explique par sa position aux limites du monde connu et aussi par son statut de dernier horizon du connaissable. S'ajoute à cela, certes, le but esthétique, celui d'étonner l'auditoire toujours en quête de ce qui est fabuleux. La liminalité de l'espace décrit non seulement montre l'ambiguïté du savoir à l'égard de Σκυθῶν ἐρημίᾳ, mais, aussi, offre un éclairage substantiel sur les modalités dont les Grecs se représentaient l'espace. Le fait de nommer une entité géographique, même lointaine et attestée dans une source littéraire archaïque, doit équivaloir à une appréhension du réel somme toute fidèle. En s'ingéniant à rendre l'inconnu connaissable, à le situer, à lui donner une forme, à le structurer et, ainsi, à l'adapter à ses structures de pensée, les Grecs parlent davantage d'eux-mêmes que de l'espace auquel ils se réfèrent. Et Dominique Lenfant de conclure:

> «If the ethnography of the ends of the world is not strictly speaking mythology, its imagery looks in many ways like that of myth, and the spatial distance involved in it allows the same type of representation as the chronological remoteness typical of myth. Accordingly, ethnography, like myth, must be understood in connection with the society which produced it»[45].

[45] Lenfant 1999: 197.

Appendice X: Entre l'air et la surface de la mer- espace des épiphanies divines

Nous venons de voir à quel point la bande étroite de l'espace compris entre les couches aérienne et aquatique est investie, grâce à sa position liminale et à ses qualités, de la fonction de siège des manifestations divines. Nous reposerons dans ce qui suit sur les épiphanies qui y ont lieu. En un mot, l'épiphanie se définit comme une manifestation inattendue et soudaine, presque violente, d'un être ou d'une entité divine, reçue en tant que telle par certains mortels, «élus» en quelque sorte, auxquels est destiné le message de la divinité ou auprès desquels intervient le dieu en personne et en acte. Nous ne nous proposons pas dans les pages qui suivent de traiter longuement du sujet des épiphanies divines dans le monde grec, sujet longtemps sous-estimé, car constamment demeuré dans l'ombre des études consacrées à l'épiphanie en sens chrétien et à ses connotations spécifiques[1]. On constate cependant un regain d'intérêt dans les études récentes pour l'analyse des typologies des apparitions des dieux «païens» dans les traditions littéraires du monde méditerranéen[2] et des circonstances où les dieux grecs ou romains (ou les héros[3]) étaient censés apparaître à la vue des humains et s'y manifester. Si l'étude des sources littéraires se voit complétée par celle des sources épigraphiques, le traitement des sources iconographiques en relation avec les épiphanies divines est encore trop peu exploré par rapport à son riche potentiel.

---

[1] E. Pax, *Epiphaneia. Ein religionsgeschichtlicher Beitrag zur Biblischen Theologie*, Munich: Katl Zink, 1955; E. Pax, *su*. Epiphanie, *RAC* 5 (1962); F. Lentzen-Deis, *Die Taufe Jesu nach den Synoptikern* (= Frankfurter Theologische Studien, 4), Frankfurt: Knecht, 1970; G. Theißen, *Urchristliche Wundergeschichten. Ein Beitrag zur formgeschichtlichen Erforschung der synoptischen Evangelien*, Gütersloh (1974), 102-107; J. Jeremias, *Theophanie. Die Geschichte einer alttestamentlichen Gattung* (WMANT 10; 2e éd., Neukirchen: Neukirchener Verlag, 1977); D. Lührmann, «Epiphaneia. Zur Bedeutungsgeschichte eines griechischen Wortes», dans G. Jeremias, H. W. Kuhn et H. Stegemann (éds.), *Tradition und Glaube. Das frühe Christentum in seiner Umwelt. Festgabe für Karl Georg Kuhn zum 65 Geburstag*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1971, p. 185-199, etc.

[2] Mentionnons, à titre d'exemple, les études de O. Tsagarakis, «Die Epiphanie Athenes im A der Ilias: Psychologie oder Religion?», *Gymnasium Heidelberg*, 87 (1980), p. 57-80; B. C. Dietrich 1983, 1988, 1994; B. Gladigow, «Epiphanie, Statuette, Kultbild. Griechische Gottesvorstellungen im Wechsel von Kontext und Medium», dans L. P. van den Bosch, L. Leertouwer & H. G. Kippenberg (éds.), *Genres in Visual Representations*, Leiden, 1990, p. 98-121 et «Epiphanie», dans H. D. Betz, D. S. Browning, G. Janowski & E. Jüngel (eds.), *Die Religion in Geschichte und Gegenwart: Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, 4e éd., Tübingen, II. 1367-1369; Piettre 1996; F. Graf, «Epiphanie», dans *NP*, III, 1150-1152, etc. Le plus récent est le volume qui réunit les contributions de nombreux auteurs qui ont participé à deux colloques sur le thème «Divine Epiphanies in Ancient World», l'un tenu à l'Université de Crète à Réthymnon en 2001, l'autre à l'Université de Chicago en avril 2002. Chaque article de ce volume, paru en 2004 (cité dans notre bibliographie sous le titre *Divine Epiphanies…*), est suivi de riches références bibliographiques qui peuvent fournir un tableau assez complet de l'état de la question.

[3] Voir à ce sujet l'article de Bravo 2004.

Pour revenir au sujet qui nous occupe ici, nous nous proposons dans ce qui suit d'essayer de cerner quelques-uns des aspects qu'impliquent les épiphanies divines qui ont lieu dans l'espace étroit délimité par la couche aérienne, au-dessus, et par la surface de la mer, au-dessous. N'oublions pas que, dans la pensée grecque archaïque, la mer est à la fois nourricière, riche de toutes les promesses de la vie, et cause funeste des naufrages. Ainsi, l'espace marin prête autant au sacré négatif que positif, au sacré de dissolution et au sacré de cohésion[4]. De là, l'impératif qui rend nécessaire l'intervention des dieux aux côtés des navigateurs qui traversent les routes marines, qui, pour eux, sont toujours semées d'embûches. Pour la pensée religieuse grecque archaïque, les épiphanies des dieux sont au plus haut degré «réelles», car vitales. Plus que cela, les dieux seraient insignifiants s'ils ne se manifestaient d'eux-mêmes aux mortels, s'ils ne rendaient pas visible leur pouvoir par leur présence, s'ils n'assistaient pas par leurs actions et interventions, directes ou indirectes, les mortels soumis aux épreuves[5]. L'espace liminal entre l'air et la mer, correspondant au moment critique entre la vie et la mort potentielle, l'expérience des destinataires des épiphanies porte de façon indélébile l'empreinte et de l'un et de l'autre. Quant aux dieux, ils ont la possibilité et surtout la liberté de parcourir dans les deux sens la chaîne que forment ces éléments à la fois dérivant les uns des autres et réductibles les uns aux autres.

Entre le divin et l'humain il n'y a pas de continuel va et vient. Leur rencontre n'est possible que dans des conditions extraordinaires, telles celles des épiphanies divines[6], que l'imaginaire religieux grec forge en façonnant les données spatio-temporelles qui prennent les formes les plus complexes de surréel hors de l'espace, hors du temps et hors de son expérience sensible, mais vitales pour l'expérience du vécu terrestre. L'espace entre l'air et la mer, comme tous les espaces névralgiques, est un espace vu et conçu pour de telles

---

[4] Selon les termes de Roger Caillois, *L'homme et le sacré, la pieuvre. Essai sur la logique de l'imaginaire*, Paris, 1958, *passim*.

[5] Il suffit de mentionner l'apologie des interventions divines (ἐπιφάνειαι), faite par Denys d'Halicarnasse, qui se présente comme une attaque des discours des philosophes athées (Dion Hal. *Ant. rom.* II 68), ou le long catalogue des épiphanies divines dressé par Balbus le Stoïcien, dans le deuxième livre du traité de Cicéron, *De natura deorum*, qui lui donne longuement la parole, ou les problèmes que soulève Jamblique au sujet du traité *Sur les manifestations divines* du sophiste Élien (autre titre possible peut-être de son traité *Sur la providence*, cf. Graf 2004: 114) pour nous faire une idée de l'intérêt constant porté aux problèmes liés aux apparitions divines dans la pensée «théologique» grecque et romaine. Et Anton Bierl de conclure: «Greeks sometimes need to enact signs of divine working in order to strengthen their belief that gods really exist» (Bierl 2004 : 43).

[6] Graf 2004: 124: «Greek and, to a lesser degree, Roman civilization developed epiphany as a mode of imagining the intervention of the divine in the physical world. It also prepared ritual mechanisms to help underpin such epiphanic manifestations and to mediate the tension between empirical reality, where gods do not appear, and religious certainty, where they did exactly this».

rencontres parce que c'est là que s'opère le passage entre le monde d'en haut et le monde d'en bas, permettant, à la fois, aux dieux de passer dans le monde sensible et aux mortels de contempler, même pour un seul instant, l'éclat qui émane des corps divins. L'épiphanie, à son tour, est une hypostase dramatique pour une part tournée vers le monde sensible, pour l'autre, contemplant le monde intelligible. Espace et phénomène religieux se recouvrent pleinement, surtout si l'on pense que le premier relève de l'espèce de l'*entre-deux*, le second de la médiation, que l'un et l'autre sont au plus haut degré liminaux, qu'ils se placent, l'un et l'autre, *betwixt and between*, que l'espace aéro-aquatique est, en effet, métaphysique, tout comme l'épiphanie est métaphénoménale. L'apparition d'un dieu dans l'air au-dessus de la mer ramène l'espace à sa pure essence divine d'endroit chargé d'une haute densité religieuse. De manière analogue, l'espace de l'*entre-deux* entre l'air et la mer ramène l'être divin à sa plénitude et à sa relativité tout ensemble puisqu'il permet la médiation. Une telle médiation n'est cependant que le fondement d'une participation du monde intelligible au monde sensible. Ce sont même ces aspects, les uns tenant du cadre spatial où surgissent les dieux, les autres des mouvements divins, qui nous arrêterons parce que nous y trouverons l'occasion de développer et d'enrichir notre analyse sur l'espace et sur le problème de la spatialité dans la pensée grecque archaïque. Du riche répertoire des épiphanies divines que fournit la littérature grecque, nous avons choisi un échantillon de quatre exemples tirés des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes concernant des apparitions des dieux dans l'air, en contexte marin. Nous l'espérons significatif. Si nous n'avons pas choisi de nous arrêter sur des exemples tirés de l'*Odyssée*, illustrant les manifestations des dieux aux yeux d'Ulysse et de ses compagnons, c'est à cause du caractère ambigu, vague et contradictoire des épiphanies homériques. Le risque de l'anachronisme est assez limité, puisqu'on sait dans quelle mesure le poète alexandrin a retravaillé de main de maître des récits et des motifs mythiques qui remontent à l'Antiquité la plus haute, notamment aux poèmes homériques, et qui ont circulé intensément à travers la tradition littéraire orale[7].

---

[7] Les «affinités électives» entre les auteurs hellénistiques, particulièrement Apollonios de Rhodes, et Homère sont évidentes notamment dans le choix des thèmes, des motifs mythiques, même du vocabulaire homérique, ce qui s'explique par l'influence exercée par les recherches philologiques des textes homériques sur les érudits alexandrins. Le mélange qui en résulte peut être plus ou moins homogène, ce qui n'empêche, certes, qu'Apollonios de Rhodes est un alexandrin d'époque hellénistique et Homère un poète d'époque archaïque, qu'ils appartiennent donc à des époques dont les mentalités sont différentes. À ce sujet, voir les jugements d'A. Rengakos, «Homerische Wörter bei Kallimachos», *ZPE* 94 (1992), p. 21-47; *id.*, *Der Homertext und die Hellenistischen Dichter* (= Hermes Einzelschriften, 64), Stuttgart, 1993; *id.*, «Lykophron als Homererklärer»,

Les dieux apparaissent aux Argonautes, que, de l'aveu de Phinée, Apollon et Héra «favorisent plus que toutes les autres divinités»[8], et ils interviennent pour les protéger à plusieurs reprises au cours de leur voyage.

A1. Apollon se montre le premier[9]. À peine les Argonautes avaient-ils débarqué sur la rive déserte de l'île de Thyniade, que le dieu en personne s'offrit à leurs yeux. C'était «dans le temps où la nuit n'étant plus le jour ne paraît pas encore, mais seulement une lueur incertaine qui se mêle aux ténèbres»[10]. Ce fut *là et alors* (τοῖσι δὲ), qu'Apollon, en route depuis la Lycie vers les Hyperboréens, traversa en une marche rapide l'île qui trembla sous ses pas, faisant se soulever les flots qui inondèrent le rivage. Tenant de la main gauche son arc, le carquois suspendu sur ses épaules, Apollon s'avança d'un pas rapide qui agitait ses cheveux dorés dont les boucles voltigeaient sur ses joues. Sans s'arrêter, il «traversa les airs au-dessus du Pont-Euxin» (βῆ ῥ' ἴμεναι πόντονδε…). À son passage soudain, imprévisible, paré des attributs de la brillance et en contraste avec sa mobilité, les héros, saisis de frayeur, demeurèrent immobiles, baissant la tête et n'osant porter leurs regards sur la face éclatante du dieu. Seulement alors qu'il était déjà loin, au-dessus des flots marins, Orphée «s'écria après un long silence» et proposa à ses compagnons de consacrer sur le champ cette île-là au soleil du matin, puisque ce fut à ce moment qu'Apollon «leur est

---

ZPE 102 (1994), p. 111-130; *id.*, *Apollonios Rhodios und die antike Homererklärung* (= Zetemata, 92), Munchen, 1994. Pour Apollonios de Rhodes, voir, par exemple, L. Belloni, «A proposito di alcuni omerismi in Apollonio Rodio», *Aevum* 53 (1979), p. 66-71; M. Fantuzzi, «Omero 'autore' di Apollonio Rodio: le formule introduttive al discorso diretto», *MD* 13 (1984), p. 67-105; M. G. Bonanno, «Poetae ut Homeri interpretes (Teocrito, Apollonio)», *Aevum* (*ant*) 8 (1995), p. 65-85; M. Campbell, *Echoes and Imitations of Early Epic in Apollonius Rhodius* (= Mnemosyne, suppl. 27), Leiden, 1981; Ch. M. Dufner, *The Odyssey in the Argonautica: Reminiscence, Revision, Reconstruction*, Diss. Princeton, 1988; V. M. Knight, *The Renewal of Epic: Responses to Homer in the Argonautica of Apollonius* (= Mnemosyne, suppl. 152), Leiden, 1995. Plusieurs épisodes des *Argonautiques*, celui qui montre Argo traversant le passage des Symplégades (II 528-647) ou des Planctes (IV 753-981) ou l'intervention de Triton pour frayer un chemin au navire, du bas-fond où il réside vers la mer (IV 1537-1637, voir *supra*, chap. VII. 4. 3, p. 436-437), fournissent à l'auteur autant d'occasions de décrire les interventions divines selon le canon des schémas homériques des épiphanies divines. Voir à ce sujet D. M. Gaunt, «Argo and the gods in Apollonius Rhodius», *G&R* 19 (1972), p. 117-126, dont l'interprétation contredit celle de J. R. Bacon (*The voyage of the Argonauts*, Londres, 1925), qui mettait en évidence les puissances magiques du navire. Qu'il nous soit permis de citer les propos de R. J. Clarke, dans un compte rendu sur quatre travaux d'exégèse récents consacrés aux *Argonautiques* d'Apollonios, publié en *JHS* 116 (1996), p. 178-181 (ici p. 178): «The *Argonautics* is a Janus-type poem, looking back to Homer, but at the same time pointing the way towards the achievements of Latin epic».

[8] Ap. Rhod. *Arg.* II 216.

[9] *Ibid.*, II 669-693.

[10] *Ibid.*, II 669-673: Ἧμος δ' οὔτ' ἄρ πω φάος ἄμβροτον, οὔτ' ἔτι λίην/ ὀρφναίη πέλεται, λεπτὸν δ' ἐπιδέδρομε νυκτὶ/ φέγγος, ὅτ' ἀμφιλύκην μιν ἀνεγρόμενοι καλέουσιν,/ τῆμος ἐρημαίης νήσου λιμέν' εἰσελάσαντες/ Θυνιάδος.

apparu». Ils lui élevèrent un autel sur le rivage, lui offrirent un sacrifice, entonnèrent le péan, firent des libations et prièrent pour que son apparition soit pour eux un gage de faveur. En échange, le dieu leur fournit bientôt une chasse abondante sur le rivage de la Thyniade (v. 700). Sans que cette fois le dieu guide les Argonautes de sa parole ou de son pas, son apparition valide son rôle d'assistant et protecteur divin pendant leur cheminement. Au terme de leur escale suivante, Jason racontera à Lycus comment Apollon leur est apparu (v. 770-771: ὥς τ' ἀβόλησαν Λητοΐδῃ κατὰ νῆσον).

A2. À une seconde reprise, le dieu se montre aux Argonautes sur la prière que lui adresse Jason, incapable alors de diriger le navire sur une route certaine dans l'obscurité totale qui les accablait en haute mer[11]. Sensible à sa prière, Apollon «descendit aussitôt (ῥίμφα) du ciel, ensuite, de loin et d'une hauteur quelconque, du haut des rochers Mélantes qui semblent sortir des flots, il fit briller son arc d'or au milieu des airs. Tout à coup (τοῖσι δέ), *là et alors*, une lumière éclatante se répandit de tous côtés[12]. Grâce à cet éclat resplendissant, les Argonautes aperçurent (ἐφαάνθη) une petite île du nombre des Sporades, ils y jetèrent l'ancre et le lendemain, ayant trouvé dans le milieu d'un bois épais un endroit riant et découvert, ils y élevèrent un autel et consacrèrent le tout à Apollon Αἰγλήτης à cause de l'heureux éclat qu'il avait fait briller à leurs yeux. Ils donnèrent aussi à l'île un nom qui marquait la façon dont ils l'avaient découverte, Ἀνάφη, c'est-à-dire «celle qui apparaît» et pratiquèrent ensuite, en l'honneur d'Apollon, toutes les cérémonies qu'on peut faire sur un rivage désert.

A3. En route vers les côtes de la Bithynie, devant le détroit tortueux des Roches Cyanées, c'est Athéna qui s'offre à la vue et intervient aux côtés des Argonautes. Empressée (αὐτίκα) à les secourir, elle monte sur un nuage léger (δ' ἐσσυμένως νεφέλης) qui la porte (φέροι) en un instant sur les bords habités par les Thyniens[13]. En plus d'arriver *là*, dans la proximité du lieu névralgique, Athéna agit *alors*, au moment critique où le navire précipité par une vague énorme au milieu des rochers, risquait d'être englouti par un

---

[11] *Ibid.*, IV 1700-1730.

[12] *Ibid.*, IV 1706-1710: Λητοΐδη, τύνη δὲ κατ' οὐρανοῦ ἵκεο πέτρας/ ῥίμφα Μελαντίους ἀριήκοος, αἵ τ' ἐνὶ πόντῳ/ ἦνται· δοιάων δὲ μιῆς ἐφύπερθεν ὀρούσας,/ δεξιτερῇ χρύσειον ἀνέσχεθες ὑψόθι τόξον· / μαρμαρέην δ' ἀπέλαμψε βιὸς περὶ πάντοθεν αἴγλην.

[13] *Ibid.*, II 537-540: Οὐδ' ἄρ' Ἀθηναίην προτέρω λάθον ὁρμηθέντες:/ αὐτίκα δ' ἐσσυμένως νεφέλης ἐπιβᾶσα πόδεσσιν/ κούφης, ἥ κε φέροι μιν ἄφαρ βριαρήν περ ἐοῦσαν,/ σεύατ' ἴμεν πόντονδε, φίλα φρονέουσ' ἐρέτῃσιν.

tourbillon qui, l'enchaînant, l'y retenait. *Là et alors*, à ce point critique de l'action, la déesse exerce simultanément une double action[14]: de sa main gauche, elle l'appuie contre le rocher en l'immobilisant en même temps que, de la droite, elle pousse le vaisseau en lui donnant «une force divine (θεῖον μένος, v. 613) qui le rend supérieur aux dangers». À l'action des flots puissants et au choc terrible des écueils, la déesse oppose une réaction encore plus redoutable. Grâce à son intervention, le navire franchit la passe en volant «aussi rapide qu'une flèche» (v. 600); seules, les extrémités de la poupe furent brisées, ainsi l'oiseau qui avait présagé cette action divine perdit l'extrémité de sa queue. Quant aux rochers, l'intervention d'Athéna accomplit un ordre ancien du Destin, car une fois le passage franchi par des mortels, le heurt des roches devait cesser à jamais. Ainsi, les rochers devenus immobiles sous la main divine d'Athéna, restèrent pour toujours voisins l'un de l'autre (v. 604). Une fois sa mission accomplie, la déesse remonte vers l'Olympe. C'est aux marins de réagir[15]: «comme s'ils fussent échappés du royaume de Hadès, ils promenaient autour d'eux leurs regards et contemplaient alors sans frayeur la vaste étendue de la mer». Tiphys proclame leur sauvetage et dit qu'Athéna en était seule la cause.

A4. Enfin, Héra intervint en personne aux côtés de ses protégés bloqués au milieu de la première branche du Rhône et au cœur des lacs, dans le pays des Celtes, alors que les Argonautes risquaient d'être jetés dans l'Océan, d'où ils ne seraient jamais revenus. Si, jusqu'ici, dans les diverses étapes du voyage et à l'occasion des dangers que les marins avaient eu à affronter, Héra avait dépêché à leur secours d'autres figures divines (Iris, Thétis, Athéna, Aphrodite, les Néréides, Héphaïstos, les Vents), cette fois, en fin de course, elle intervint avec force[16]: elle descendit tout à coup du ciel et, de la cime des monts Hercyniens, alors du haut des airs, elle fit retentir l'air d'un cri qui les remplit d'épouvante.

---

[14] *Ibid.*, II 593-600: ἔνθεν δ' αὐτίκ' ἔπειτα κατηρεφὲς ἔσσυτο κῦμα,/ ἡ δ' ἄφαρ ὥστε κύλινδρος ἐπέτρεχε κύματι λάβρῳ/ προπροκαταΐγδην κοίλης ἁλός. ἐν δ' ἄρα μέσσαις/ Πληγάσι δινήεις εἶχεν ῥόος: αἱ δ' ἑκάτερθεν/ σειόμεναι βρόμεον: πεπέδητο δὲ νήια δοῦρα./ καὶ τότ' Ἀθηναίη στιβαρῆς ἀντέσπασε πέτρης/ σκαιῇ, δεξιτερῇ δὲ διαμπερὲς ὦσε φέρεσθαι/ ἡ δ' ἰκέλη πτερόεντι μετήορος ἔσσυτ' ὀιστῷ.

[15] *Ibid.*, II 607-610: οἱ δέ που ὀκρυόεντος ἀνέπνεον ἄρτι φόβοιο/ ἠέρα παπταίνοντες ὁμοῦ πέλαγός τε θαλάσσης/ τῆλ' ἀναπεπτάμενον. δὴ γὰρ φάσαν ἐξ Ἀίδαο/ σώεσθαι: Τῖφυς δὲ παροίτατος ἤρχετο μύθων…

[16] *Ibid.*, IV 640-647: ἀλλ' Ἥρη σκοπέλοιο καθ' Ἑρκυνίου ἰάχησεν/ οὐρανόθεν προθοροῦσα· φόβῳ δ' ἐτίναχθεν ἀυτῆς/ πάντες ὁμῶς· δεινὸν γὰρ ἐπὶ μέγας ἔβραχεν αἰθήρ./ ἂψ δὲ παλιντροπόωντο θεᾶς ὕπο, καί ῥ' ἐνόησαν/ τὴν οἶμον, τῇπέρ τε καὶ ἔπλετο νόστος ἰοῦσιν./ δηναιοὶ δ' ἀκτὰς ἁλιμυρέας εἰσαφίκοντο/ Ἥρης ἐννεσίῃσι, δι' ἔθνεα μυρία Κελτῶν/ καὶ Λιγύων περόωντες ἀδήιοι.

C'est le signal de début de sa geste divine: la déesse les repoussa en arrière et leur fit prendre le chemin par lequel ils devaient revenir dans leur patrie; ensuite, elle les enveloppa d'un nuage, à la faveur duquel ils traversèrent, sans être aperçus, le pays des Celtes et des Liguriens. Grâce à cette aide divine, ils sortirent du fleuve par l'embouchure du milieu, parvinrent enfin à la mer et abordèrent heureusement aux îles Stoechades.

Après avoir passé en revue ces interventions divines, essayons de cerner quelques traits communs aux schémas épiphaniques par lesquels les dieux s'offrent à la vue des navigateurs alors qu'ils exercent leurs actions dans l'air, au-dessus de la mer.

i) les dieux interviennent ou d'eux-mêmes - grâce à leur omniscience, résultante de leurs omniprésence et ubiquité dans le monde, ou bien grâce à la perspective synoptique sur la terre que les hauteurs (olympiennes ou aériennes) leur offrent - ou suite aux prières des marins (A2). Cependant, dans la tradition religieuse grecque, les dieux sont censés apparaître de leur propre décision davantage qu'à l'appel des mortels, autrement dit, on peut les solliciter, mais la décision leur appartient.

ii) qu'ils soient en route vers une autre destination (A1) ou bien qu'ils quittent l'Olympe (A2- A4) et qu'ils se mettent en route expressément pour se rendre sur les lieux de leur intervention, les dieux se déplacent à vive allure et arrivent aussitôt au lieu de leur épiphanie. Le vocabulaire de l'empressement est toujours présent. Lors d'une intervention épiphanique, davantage qu'à l'occasion de tout autre voyage divin, le dynamisme de l'image est l'expression la plus authentique du pouvoir divin. L'itinéraire qui précède l'arrivée des dieux est à peine esquissé, à l'aide des référents locatifs correspondant au départ (l'élan impétueux dans la course) et au point d'atterrissage. Une seule fois (A3), il est précisé qu'Athéna se sert d'un nuage léger qui la porte à travers l'éther et l'air vers sa destination terrestre. Le moyen qui assure la locomotion de la déesse emprunte les traits des milieux qu'il traverse et ceux qui sont liés à la nature épiphanique de son intervention: allure diaphane (éthérée et/ou aérienne), transparente, indéfinie ou vague, mais aussi voilée, mystérieuse, dissimulée, c'est une véritable figure de l'*entre-deux* aéro-aquatique. Le mouvement qu'assure le nuage prive apparemment la déesse de toute attitude dynamique et active, car elle se laisse porter (φέροι), ce qui montre une fois de plus que le *transport* est la figure absolue des déplacements divins: il assure le déplacement des dieux sans qu'il y ait mention explicite des mouvements de leurs corps. Cependant, le flottement du nuage

n'est en rien dû au hasard, car, dirigé d'une manière imperceptible par la volonté divine, en pensée, il amène la déesse, en un seul instant, droit au but. À une autre occasion (A1), le dieu se laisse voir avant de prendre le chemin transmarin, mais l'épiphanie terrestre d'Apollon se sert des mêmes moyens de mise en scène. L'économie des moyens descriptifs, voire le manque complet de données concernant les tracés préliminaires parcourus par les dieux avant de faire leur apparition, rendent d'autant plus saillantes leurs épiphanies. Du point de vue de l'agencement des données narratives, le silence que garde le rhapsode ou la pauvreté des renseignements qu'il fournit concernant les circonstances préliminaires aux manifestations des dieux dans le champ visuel des humains contribuent précisément à renforcer la tension dramatique et à rendre mystérieuse l'atmosphère qui entoure le surgissement de la divinité comme une véritable «figure blanche». Privée de forme, la divinité ne participe pas moins à l'être, car l'être d'essence divine dépasse la forme. Le divin peut s'exprimer à travers un objet ou une expérience qui, à cause de sa matérialité, son opacité, sa sensibilité, le manifestent sans l'épuiser.

iii) faute de renseignements à l'égard des dieux, la narration présente d'abord, dans cette étape préliminaire à l'apparition des dieux, les destinataires humains et la situation critique où ils se trouvent à titre de potentielles victimes. Par rapport à l'expérience unique qui suit, l'épiphanie divine, ils apparaissent comme de potentiels «élus». Pendant ce temps, le dieu qui va se montrer à leurs yeux et qui va intervenir auprès d'eux se tient «caché», il regarde de loin, de l'extérieur du cadre principal de l'action, ou sa présence n'est nullement mentionnée.

iv) les dieux atterrissent dans le voisinage immédiat de l'endroit qui constitue le centre de la scène, en général sur une hauteur (A2, A4) et à une distance où peut porter le regard des destinataires humains de leur épiphanie (A1). C'est *là* qu'ils s'installent d'emblée et c'est *de là* qu'ils agissent jusqu'à la fin de leur intervention, enfin c'est de ce point-*là* qu'ils s'envolent et disparaissent en fin de mission.

v) les dieux interviennent avec une minutieuse précision au sommet de l'action, *alors* que leur présence est l'on ne peut plus nécessaire. Ce point critique est préparé progressivement par l'enchaînement des données narratives qui rendent plus qu'opportune, en fait vitale, l'intervention divine. C'est pour cela que les moments préliminaires à l'épiphanie sont concentrés davantage sur l'état et l'action des humains: plus les marins se sentent menacés et accablés, plus serrée est la tension, plus spectaculaire sera l'apparition des dieux. Apollon se montre à la vue des Argonautes échoués sur le rivage *alors* qu'ils étaient

épuisés par la fatigue et désespérés (A1) ou répond vivement à la prière navrée de Jason (A2), Athéna intervient *alors* que les marins allaient être engloutis par le tourbillon né de l'entrechoquement des rochers (A3), Héra rend manifeste sa présence aux côtés des héros *alors* qu'ils risquaient d'être jetés dans l'Océan d'où ils ne seraient jamais revenus (A4). Dans l'arrangement des données narratives qui rendent nécessaire l'intervention divine dans l'urgence, les données spatiales occupent parfois une place de choix. Elles créent l'ambiance d'un endroit névralgique, comme le sont celui du maelström formé par les Roches Cyanées (A3) ou l'embouchure de l'affluent du Rhône (A4). S'ajoutent les conditions météorologiques[17] qui, d'un coup et comme conséquences des renversements spécifiques de l'espace liminal situé entre l'air et la mer, génèrent les phénomènes les plus inattendus et infranchissables, propres à des véritables carrefours d'éléments: l'obscurité autour de Jason et de son équipage est totale et nuit à tel point à l'orientation des marins qu'ils éprouvent le besoin d'être guidés par un dieu (A2); le vent soulève un flot immense qui précipite le navire des Argonautes entre les rochers et l'y retient enchaîné (A3). Quand ce ne sont pas les éléments atmosphériques qui produisent l'enchevêtrement, ce sont même les paramètres temporels qui se confondent, car le temps est déchiré aussi lors des épiphanies: dans A1, Apollon se montre aux marins au cœur d'une aporie temporelle qui prend la forme d'*entre-deux* du clair-obscur, «dans le temps où la nuit n'étant plus le jour ne paraît pas encore, mais seulement une lueur incertaine qui se mêle aux ténèbres», au moment où, en même temps, n'était ni jour ni nuit (οὔτ'… οὔτ'), et l'un et l'autre. C'est qu'en règle générale, le registre symbolique de la lumière et de la nuit était, à coup sûr, un des éléments constitutifs des épiphanies, surtout dans l'étape préliminaire. De toute façon, la notation temporelle ou spatiale du contexte précis de l'apparition divine crée

---

[17] Les facteurs météorologiques représentent des éléments constants dans les récits d'épiphanies. Ils ne sont pas là pour cacher l'essentiel sous l'accessoire, mais font partie prenante du *modus operandi* épiphanique. Non seulement les sources littéraires s'en servent, comme d'un outil narratif obligé, car pourvoyeur de fantastique, mais aussi des descriptions qui prétendent rapporter des épiphanies collectives pourvues d'historicité, voir, par exemple, certains témoignages épigraphiques analysés par Graf 2004: 118-122: l'épiphanie de Zeus Panaramos dans son sanctuaire de Stratonicé, en Carie, rapportée par un décret officiel rédigé en 40 av. J.-C. (cf. *IK* 21, 10) se sert des motifs du brouillard dont le dieu couvre l'assistance et bouche leur vision, ensuite de la tempête animée d'éclairs et de tonnerre; lors de l'épiphanie d'Athéna à Lindos, selon le long rapport rédigé par les autorités du temple de la déesse en 99 av. J.-C. (cf. *SIG* 3 725 = *I.Lind.* 2), un nuage noir a couvert le ciel au-dessus de la cité, une pluie torrentielle est tombée, remplissant les réservoirs d'eau de la cité; selon une inscription de Cos (datée de 276 av. J.-C., *SIG* 3 398) au sujet d'une épiphanie à Delphes à la suite de laquelle a été fondé le festival des *Soteria*, le dieu tutélaire a envoyé une tempête de neige. Décrivant le même événement, Paus. I 4. 4 mentionne qu'Apollon avait envoyé éclairs et tonnerre, Cicéron, en rationaliste, s'efforce d'interpréter la tempête de neige comme allégorie mythique et poétique (Cic. *Div.* I 81), Justin (*Épit.* 24. 3) parle de tremblement de terre, grêle et de tempête de neige.

l'impression d'un événement unique et mémorable, d'une expérience «réelle». L'espace entre l'air et la mer constitue, en conséquence, un cadre scénique privilégié pour les épiphanies divines: la mer ou la confusion, d'essence météorologique, entre la surface de la mer et l'air fournissent les données circonstancielles du péril, de la menace de la mort; l'air procure la voie de déplacement des dieux vers l'endroit où leur présence est requise; enfin, la bande étroite entre l'air, la surface de la mer, parfois la terre, «bâtissent» tous ensemble le cadre spatial propice à la manifestation des dieux.

vi) une fois que toutes ces données préliminaires ont été suffisamment développées et ont conduit au sommet de la narration, vers *là et alors*, les dieux entrent en scène[18], plus précisément ils font leur apparition dans l'horizon visuel des assistants humains. L'espace déchiré, tout à coup, révèle la face cachée et lumineuse de la figure divine. Les dieux interviennent toujours soudainement et inopinément, d'une manière éclatante, car extra-ordinaire, qui échappe à toute détermination aristotélicienne de type cause-effet. Un trait saillant annonce leur irruption dans la scène: un éclat vif (A2), un cri qui remplit le cœur d'épouvante (A4). Les apparitions divines prennent toujours la forme d'un surgissement intense ou d'un jaillissement qui court-circuitent à la fois l'espace et le temps. Elles se font avec force et empruntent des expressions liées aux éléments de l'environnement aérien et/ou marin (souffle de l'air, force des flots ou, dans A1, le tremblement de la terre). Les dieux choisissent les moyens bien appropriés au contexte spatial où ils se trouvent, c'est-à-dire, ils choisissent des moyens «atmosphériques» (sons, lumière, nuages, mouvements ou gestes flottants, des accessoires semblables, tels le voile, les longues écharpes, les vêtements longs qui forment une queue flottante), ou ils se servent des milieux aériens et/ou marins comme d'excellents milieux de propagation et de transmission des ondes visuelles et sonores qu'ils émettent. Le cri émis par Héra retentit dans l'air, puisqu'il est «atmosphérique» par définition, en tant qu'émission sonore ou souffle émané de la poitrine immortelle et toute puissante de la déesse; la lumière brillante qu'émet l'arc d'Apollon rayonne «de tous côtés» (A2), et, à vrai dire, y a-t-il quelque chose de plus «atmosphérique» que la lumière ? Les épiphanies divines jouent avec les effets des émissions projetées à l'extérieur: puissantes à la source (divine), elles trouvent dans l'espace liminal situé à la frontière entre l'air et la mer un puissant et immédiat milieu de

---

[18] Bierl 2004: 44 souligne: «In most mythico-cultic and literary forms the epiphany of a god is the central event; all *actio* remains secondary. It builds the frame of the entire action and culminates in the miraculous coming of a god».

transmission et un milieu expressif de propagation. Les réactions de la nature y résonnent tout à coup et doublent l'effet saillant de telles entrées: l'île tremble sous les pas d'Apollon, les flots se soulèvent et inondent le rivage (A1), l'air retentit (A3).

vii) arrivant *là et alors*, au bon endroit et au bon moment, l'apparition des dieux est pourvue d'une forte *deixis* centripète. Fréquemment, elle est signalée par l'emploi du verbe ἔρχομαι ou, en règle générale, par l'utilisation des verbes avec indication de direction, qui surpassent nettement en nombre ceux qui mentionnent le lieu-source du mouvement. Autrement dit, on ne sait pas d'où vient le dieu ou d'où il était parti, mais on le voit assurément venant, car on ne le voit qu'une fois qu'il est venu, surgissant d'ailleurs aux côtés des mortels. Il se montre directement aux destinataires comme signe explicite que l'épiphanie leur est destinée en exclusivité. Les mortels «voient» ou «entendent», les verbes de vision ou d'audition sont posés comme signe explicite de la réception des épiphanies des dieux qui s'adressent à la vision et à l'ouïe des mortels, sans solliciter d'autres sens.

viii) après l'apparition, un moment de suspens s'installe, marquant le sommet. À ce moment, correspond l'attitude statique du dieu, presque cérémonielle, d'une majesté écrasante. En règle générale, les descriptions des dieux insistent sur leur taille et grandeur, garants assurés de la splendeur divine, même si elles défient toute loi spatiale: tous ces attributs témoignent et de la perception mythique de l'espace et de la représentation archaïque de la toute-puissance divine[19]. Il n'est pas rare que les dieux se montrent, surtout dans le premier temps de leur apparition, comme enveloppés, revêtus, nimbés ou remplis de lumière – la lumière qu'ils renferment et qu'ils émettent, expression parfaite de leur souveraineté et de leur autorité. Si ce n'est pas un faisceau lumineux qui jaillit de la personne divine, c'est un étincellement émanant de l'ensemble de leur personne ou, le plus fréquemment, un scintillement localisé autour de la tête (les yeux, les cheveux). Émanation et ornement à la fois, la lumière épiphanique établit une relation étroite entre ce qui brille et ce qui est fort, comme si les épiphanies rendaient compte d'une conception «énergétique» du monde.

ix) après leur entrée majestueuse en scène, les dieux passent immédiatement à l'action. Le spectacle envoûtant est suivi, en un fort contraste, par des actions cinétiques d'un rare dynamisme. Les mouvements des dieux sont à la fois forts et doux, leurs attitudes statiques et imposantes rejoignent leurs gestes dynamiques, remplis de puissance. Héra repousse le

---

[19] Prier 1976: 28, Chantraine 1952: 51 et, en réplique, Chapouthier, *l.c.* p. 85.

navire et enveloppe l'équipage d'un nuage qui le rend invisible et velouté avec la même force (A4).

x) les dieux ne parlent jamais, n'adressent aucun mot à l'assistance. S'ils le font parfois, ils se servent de mots pour dévoiler leur identité ou pour rassurer les mortels. Leur silence s'accorde pleinement avec l'attitude solennelle, presque cérémonieuse que peint toute épiphanie divine. Ils s'évanouissent dès que leur mission est accomplie. L'arc d'Apollon rayonne d'un éclat resplendissant jusqu'à ce que les Argonautes aperçoivent une île où ils peuvent jeter l'ancre (A2); Athéna ne se retire sur l'Olympe qu'alors que les rochers ont cessé à jamais à se heurter (A3); dissimulés sous un nuage, les Argonautes restent aussi invisibles que pendant la traversée du pays des Celtes et des Ligures avant de parvenir à la mer (A4). Si bruyants que les éléments déchaînés avant l'intervention d'un dieu, ils répondent aux arrêts divins et s'apaisent en fin de compte. Les dieux ne signalent d'aucune manière leur départ: ils se volatilisent dans l'air et l'éther d'où ils ont surgi, parfois même leur départ n'est point mentionné. Ils sortent de la scène de façon aussi imprévisible qu'ils y sont apparus.

xi) seuls, les destinataires humains se servent des moyens de communication verbale. Devant le spectacle divin, ceux-ci se trouvent d'abord frappés d'impuissance: l'incapacité de bouger, le mutisme, tous les éléments y sont. La crainte est avant tout physique: elle ne fait pas suite à la réflexion et n'est pas accompagnée de réflexion; conformément aux principes de la psychologie ancienne, tout ce qui touche l'âme provient d'un phénomène extérieur et surtout, s'exprime en formes externes. Plus que devant toute autre forme d'expérience, devant les prodiges et les apparitions épiphaniques des êtres divins, l'esprit de l'homme grec n'est occupé que de la vision présente. Elle est aussi spontanée que l'apparition divine est instantanée. Parfois, ils sont comme emportés hors de l'état habituel, en vertu de la valeur affective que comporte tout phénomène hautement symbolique dont les dieux se servent pour se manifester. C'est que toute épiphanie divine bouleverse ou apaise tout. Il n'y a pas de voie moyenne. En règle générale, c'est le cri de l'un des spectateurs humains qui brise le silence (et le moment de suspens) qui suit immédiatement la disparition des dieux. Il exprime, au nom de tous, la peur et la stupeur, plutôt que l'émerveillement, ce qui dirige désormais l'attention sur la réaction des spectateurs. Quant au dieu, son épiphanie est décrite en termes humains, approximatifs; que son identité soit dévoilée ou non, sa manière de se manifester reste entourée d'ambiguïté, ce qui renforce son allure de véritable «figure blanche». L'imperfection de la connaissance humaine au

sujet des épiphanies des dieux n'affecte en rien leur pouvoir, ni leur essence, ni leur perfection formelle. De toute façon, l'homme religieux a créé un important vocabulaire pour parler de la splendeur divine. La lumière tient la place prépondérente, elle, ses dérivés - éclat, brillance, halo, rayonnement[20] et ses motifs qui tous sont des symboles homologues à une épiphanie photique[21] - la lueur, le feu, la flamme, les étincelles, le scintillement, l'éclat resplendissant du corps des dieux (surtout de leur tête, visage, cheveux dorés) ou de leurs insignes (l'arc). Plusieurs données justifient la récurrence de ces motifs épiphaniques qui empruntent des formes et des figures à la lumière, matière non matérielle, affective, potentiellement symbolique, alors matière privilégiée des scénarios épiphaniques:

i) l'expérience empirique de la lumière, comme celle du son, est directe et immédiate. Elle attire sans défaut le regard tourné vers l'extérieur, entre sans besoin de médiation dans le champ visuel des mortels et se donne directement à voir. Pour l'esprit humain, le symbolisme de la lumière est l'une des «données immédiates de la conscience».

ii) l'intensité de la lumière rend saillante l'apparition du dieu, sa vitesse de propagation la rend soudaine, son allure «atmosphérique» trahit et dévoile l'essence surnaturelle de l'intervenant. Les traits de la lumière sont on ne peut plus appropriés pour rendre compte de l'apparition du dieu en pleine force apparentée à celle des éléments, similaire à celle d'un

---

[20] La lumière qui baigne l'image du dieu ne laisse rien voir, bouche la vue limitée des mortels. Parfois, on ne mentionne que des détails vestimentaires, par exemple une sandale, une tiare (Esch. *Pers.* 660-661). En règle générale, les descriptions concernent la beauté, la taille imposante, le poids, l'éclat lumineux du corps divin, particulièrement les yeux ou les vêtements scintillants, le silence, parfois la bonne odeur, puisque les corps des dieux sont imprégnés de parfums qu'ils dégagent au point que l'εὐωδία devient le signe concret de leur présence invisible et insaisissable lors de leurs interventions épiphaniques. Une «vapeur épaisse» compte parmi les signes de la proximité d'un dieu, surtout dans des espaces clos, intimes. Voir par exemple, *HhDém.* 275-280, où Déméter se montre devant Métanire dans tout son éclat divin après avoir annoncé la fondation des mystères: «la déesse, rejetant la vieillesse, prit une haute et noble taille. Des effluves de beauté flottaient tout autour d'elle, et *un parfum délicieux s'exhalait de ses voiles odorants*; le corps immortel de la déesse répandait au loin sa clarté; ses blonds cheveux descendirent sur ses épaules et la forte demeure s'illumina, comme l'eût fait un éclair». Un autre exemple concerne cependant même l'espace ouvert qu'est la surface de la mer: dans l'*Hymne homérique à Dionysos* (v. 35-37), l'épiphanie du dieu sur le bateau des pirates qui traversaient la mer Tyrrhénienne se manifeste en premier lieu par le fait que le vin bien parfumé, rempli d'un *parfum céleste* se mit à couler en abondance, partout. Des scènes similaires sont fournies par Esch. *Prom.* 114-116, Eur. *Hipp*. 1391-1393. Sur le lien étroit entre épiphanie et parfum, voir *RE su.* Epiphaneia, suppl. VI, col. 316 (Pfister), Chantraine1952: 51 et, en réplique, Chapouthier, *l. c*., p. 85.

[21] La littérature secondaire consacrée à la lumière, motif obligé des schémas épiphaniques, est immense. Pour des riches références bibliographiques, voir Bierl 2004 : 51, n. 31. Notons seulement qu'il n'est pas sans importance que les différents termes grecs signifiant «montrer», «manifester» ou «apparaître » se rattachent aux racines qui désignent la lumière: les groupes de δηλόω «montrer, rendre évident» est rattaché à la racine **dei* «briller» qui a aussi donné Ζεύς et δῖος «brillant, divin» (cf. *DELG su.* δέατο, *su*. δῆλος); le groupe de δείκνυμι, rattaché à la racine **deik/ dik* «montrer» (cf. *DELG su.* δείκνυμι); le groupe φαίνω appartient à la racine **bha* qui désigne la lumière.

surgissement ou d'un jaillissement. De plus, elle est reliée immédiatement à la splendeur divine[22].

iii) l'exploitation intensive du thème de la lumière au cœur même de l'épiphanie trouve son correspondant dans le statut privilégié accordé à la vue, non seulement parce que la lumière conditionne chez l'homme toute vision sensible, mais parce que ce motif s'inscrit, en l'occurrence, dans un dynamisme symbolique spécifique aux épiphanies, lié au dévoilement de choses jusque-là cachées et, sur le plan des rapports de l'homme au divin, à une dialectique entre le voir et le non voir. La lumière, elle-même, tient du régime du double ou, plus précisément, de l'*entre-deux*. Physiquement difficile à définir, presque impossible à représenter en elle-même, générant des perceptions inhabituelles, elle participe de l'un et l'autre monde. Dans l'un, elle est la condition même du visible; dans l'autre, elle est manifestation de l'intelligible ou, au moins, elle est la substance élémentaire qui a le plus d'affinités avec le divin.

iv) la lumière est éminemment «anaphorique»: elle renvoie à autre chose qu'elle-même et à une réalité autre que celle qu'on expérimente. La lumière n'est qu'une image. Les scénarios épiphaniques comptent ainsi sur le rôle analogique que joue la lumière physique, qui est un signe de la lumière immatérielle d'essence divine qui ne peut être perçue par les mortels. Elle aide le divin à s'exprimer sans l'épuiser. Le paradoxe des épiphanies est qu'elles peuvent révéler seulement dans la mesure où elles savent cacher.

v) l'action de la lumière est double: d'un part, elle magnifie le divin et le place comme terme opposé à l'humain, d'autre part, elle dissout cette irréductibilité et permet l'intéraction entre les deux sphères.

vi) grâce à son ambivalence, sensible et intelligible à la fois, la lumière, envisagée sous ses diverses possibilités de diffusion ou de réfraction, de permanence ou d'intermittence, s'inscrit parfaitement dans l'espace ambivalent délimité par l'air et la mer: elle s'accorde avec chacun de ces milieux, transperce l'un et l'autre, les mue en formes et figures nombreuses. Ambivalente par sa double participation au monde d'en haut et à celui d'en bas, la lumière épouse aussi l'ambivalence du milieu où elle se manifeste et contribue de diverses façons aux jeux des couples d'opposés que génère la lutte avec les ténèbres, issue même du métabolisme photique.

---

[22] Prier 1976: 28: «Divine splendor is immediately connected with light – light that is no material concept, but a direct, affective, and symbolic representation of the archaic mentality».

Devant le spectacle offert par les quatre tableaux épiphaniques tirés du cycle épique des *Argonautiques*, on ne peut qu'être frappé par leur schématisme formel. Schématique est le compte rendu de la venue, ensuite du départ des dieux, ce qui s'accorde avec la belle mécanique spécifique des déplacements divins transéthériens et transaériens que nous avons observée en détail dans le chapitre concerné. Nous n'y reviendrons plus. Aussi schématique, bien que plus ou moins développée, s'avère la description du comportement de l'assistance, en rien différent, en effet, de celui des destinataires humains de tout signe divin, particulièrement de ceux dont les aigles étaient les messagers. En plus de se servir de divers moyens théâtraux (progression graduée de l'exposition, mise en valeur du point critique préliminaire à l'apparition des dieux, bon agencement des moments de suspens et de tension narrative), les mises en scène épiphaniques se servent de divers accessoires, objets auxiliaires, données spatiales et phénomènes qu'elles produisent ou impliquent. Leurs descriptions s'avèrent non moins schématiques. Si on s'arrête un peu sur ce dernier aspect, on s'aperçoit que les éléments exploités par chacun des scénarios épiphaniques que nous venons de décrire sont ceux du milieu dans lequel on baigne inévitablement, c'est-à-dire l'air et la mer, leurs composés et dérivés aussi. Par souci de réalisme descriptif, le poète ne cherche pas ailleurs les ingrédients spatiaux, naturels et physiques, dont il se sert pour brosser le cadre et pour poser l'atmosphère, mais utilise les éléments que lui fournit même le contexte marin des scènes narratives épiphaniques. Les éléments choisis sont ainsi conventionnels et familiers à l'auditoire. Ils ne décrivent pas un paysage fondamentalement différent de celui que tout marin grec devait rencontrer lors de ses voyages sur la mer lors de tempêtes. Mais ils sont mis au figuré: leurs forces sont amplifiées, leurs effets sont magnifiés, d'une part, puisqu'ils sont censés jouer un rôle moteur dans le déroulement de l'événement épiphanique, ce qui les force à obéir aux exigences narratives, d'autre part, parce qu'ils sont censés parachever la configuration et exprimer le métabolisme d'un espace liminal. Pour obtenir ces effets, les éléments spatiaux primaires, l'air et l'eau marine, deviennent les éléments de base des multiples jeux combinatoires: ils sont rangés dans de nouveaux agrégats, leur couple est fait et défait sous les coups des inversions et des renversements. En effet, la trame des récits épiphaniques est composée constamment de couples d'opposés: lumière/ténèbres, jour/nuit, visible/invisible, montée/descente, être/venir, air/mer, espace vaste, ouvert, libre/étroitesse, enfermement, contrainte, ordre/chaos, actif/passif, voiler/dévoiler, le haut/le bas, vie/mort, douceur/violence, union/séparation, parole/silence, détresse/espérance, douleur/joie, effroi/réjouissance,

stupeur sacrée/émerveillement, en fin de compte, vision étroite des mortels («seeming»)/ perspective divine omnisciente («being»)[23]. Ces binômes sont obtenus ou suggérés principalement par les jeux des éléments spatiaux. Leurs effets aussi, car, si l'on assiste à la confusion des catégories ordinaires, à des ambiguités et à des paradoxes, ceux-ci sont dus aux oppositions opérées entre les données spatiales du milieu afin de renforcer l'altérité, de mettre en valeur la valeur névralgique de l'endroit et de l'événement mis en scène. Les scénarios épiphaniques jouent sur les figures indirectes que sont les suggestions et les renvois, homologues des analogies ou des traces. Même les accessoires que portent les dieux et qui induisent leur apparition s'emparent des traits et du symbolisme ambivalent du milieu à composante double, aérienne et marine: l'oiseau, les nuages, la coquille, le voile, les draps, les vêtements gonflés, les écharpes longues et flottantes, etc. À la base, se trouvent pourtant seulement les deux éléments primaires, l'air et l'eau, dont la combinatoire inépuisable forgée par l'imaginaire grec est capable de déconstruire l'espace réel et de le reconstruire selon les principes de l'espace liminal, qui est l'espace compris entre les deux couches correspondant aux deux éléments. Le répertoire des scènes épiphaniques dans la littérature grecque est plein de descriptions de ce type des cadres spatiaux liminaux où les dieux s'offrent à la vue des mortels. Les jeux combinatoires entre l'air et l'eau, le domaine aérien et la surface de la mer, ainsi que ceux qui impliquent d'autres éléments et d'autres domaines de l'univers, comme on le verra dans le chapitre suivant, sont très récurrents, si récurrents qu'ils arrivent à constituer des structures spatiales et des arrangements descriptifs tout prêts à être intégrés ici et là, partout où le tableau de l'intervention d'un dieu exige un cadre spatial approprié. Dans ces circonstances, leur récurrence y compris dans les fausses épiphanies («fake epiphanies») ne nous étonne plus, ainsi que nous venons de le voir dans la récurrence des descriptions de phénomènes météorologiques extrêmes, car extra-ordinaires, qui ne sont rien d'autre, en fait, que des phénomènes issus de la combinatoire «artificielle» des éléments naturels et physiques de base.

Étude de cas: les épiphanies des Dioscures dans l'air, au-dessus de la mer. Parmi les dieux, les Dioscures représentent peut-être les figures les plus emblématiques de cet espace intermédiaire parce qu'ils sont eux-mêmes figures de l'*entre-deux*: leur ascendance en ligne

---

[23] Selon les termes de Jan Bremer, *Licht und Dunkel in der frühgriechischen Dichtung: Interpretationen zur Vorgeschichte der Lichtmetaphysik*, Bonn, 1976, p. 109-165.

paternelle oscille entre Tyndare (d'après la tradition laconienne[24]) et Zeus (d'après la tradition ionienne[25]): le deuxième *Hymne homérique aux Dioscures* mène cette divergence au summum, car il les nomme à la fois fils de Zeus et Tyndarides, nés de Léda[26]; ils sont jumeaux, alors la figure du double n'est pas loin, et leurs qualités prévalent à tour de rôle[27]; ils sont mi-dieux mi-héros, bénéficiant par là d'un culte héroïco-divin, à Thérapné, par exemple, ainsi que le mentionne Alcman[28]; ils sont mi-mortels mi-Immortels, autrement dit les versions légendaires sont partagées entre une immortalité commune, une immortalité alternée et une mortalité commune[29]. Ce statut d'êtres ambigus, héros chthoniens et/ou divinités célestes[30], situés à mi-chemin entre le divin et l'humain, en fait de véritables êtres intermédiaires entre les deux règnes et les domaines spatiaux correspondant à chacune de deux espèces. Les Dioscures sont, d'après leur sort, des médiateurs; leur tâche est d'établir un pont sur l'abîme qui sépare les humains éphémères et les demeures olympiennes, en quelque sorte de signaler la route des transfigurations. Par un prodige, ils ajoutent à leur

---

[24] L'origine laconienne est largement acceptée dans la tradition littéraire, malgré certaines prétentions messéniennes évoquées par Paus. III 26. 3, d'après lesquelles les Dioscures seraient nés dans l'île de Pephnos, autrefois messénienne; cf. *etiam* Paus. IV 16. 5; IV 27. 6.

[25] Cette origine ionienne est certaine, comme le montre G. Restelli, *RivFil.* 79 (1951), p. 246-257, tout comme son ancienneté est attestée par une inscription rupestre de Théra, datée de la fin du VIIIe s. ou du début du VIIe s. av. J.-C. (*IG* XII 3. 359).

[26] *HhDiosc.*(33) 1-2: ἀμφὶ Διὸς κούρους ἑλικώπιδες ἔσπετε Μοῦσαι/ Τυνδαρίδας Λήδης καλλισφύρου ἀγλαὰ τέκνα, tandis que le premier *Hymne aux Dioscures* faisait de Tyndare leur père alors que Zeus les avait conçus, violentant Léda en secret, près des sommets du Taygète (*HhDiosc. (17)* 2-5). Fils de Tyndare: *Il.* III 236-244; Sappho, fr. 68. 9 (Campbell); Fils de Zeus: Hés. *Cat.* fr. 21 (Most); Alc. fr. 34. 2-4 (Campbell); Terpandre fr. 5 (Campbell). Hérodote à son tour parle de «Tyndarides» quand il s'agit des jumeaux laconiens (IV 145; V 75; IX 73), qu'il met en rapport avec les Minyens (IV 145), et des «Dioscures», alors associés aux Pélasges (II 50), dans les autres cas (II 43. 50, VI 127). Pindare aussi témoigne de ce dédoublement de paternité, en *Ném.* X 80-83.

[27] Castor est décrit comme cavalier et Pollux comme pugiliste, mais par la suite, les attributs de Castor mettent en valeur sa nature guerrière, tandis que ceux de Pollux sa sagesse et son sens de la justice. Il arrive même que les deux héros reçoivent des cultes séparés: ainsi Castor est honoré seul à Sparte (Paus. III 13. 1; cf. *etiam* Plut. *Quaest. Graec.* 269f: les Argiens prétendent que sa tombe se trouve chez eux), Pollux près de Thérapné (Paus. III 20. 1).

[28] Alcman, fr. 7, 14, 23 (Campbell). Voir à ce sujet M. Guarducci, «Le insegne dei Dioscuri», *ArchCl* 36 (1984), p. 134-135.

[29] L'immortalité commune: schol. Pind. *Ném.* X 150, Eur. *Hél.* 1495-1500, *Or.* 1636-1637; la mortalité commune: *Il.* III 243-244; cf. Eur. *Troy.* 1000-1001. L'immortalité alternée: *Od.* XI 301-304, *Cypr.* fr. 9 et Arg. 3 (*GEF*), Pind. *Ném.* X 58-88 et *Pyth.* XI 61-64. Teucros, dans l'*Hélène* d'Euripide (v. 137-142), répond à Hélène qui l'interroge au sujet de la destinée de Castor et Pollux: «Ils sont morts et point morts: car deux récits ont cours» (v. 138).

[30] Eur. *Hél.* 1495-1500 présente les Dioscures comme résidents du ciel: «Venez enfin, vous aussi, Tyndarides, dirigeant par l'éther les pas de vos coursiers, parmi les feux tournoyants des étoiles; vous qui demeurez aux cieux, descendez !». Teucros dit à Hélène que, selon l'un des récits, on dit que les Dioscures sont devenus des dieux, «changés en astres» (*Hél.* 140). En *Oreste*, 1636-1637, ils figurent aussi comme Immortels qui «siègent dans les profondeurs de l'éther». C'est en rapport avec ces tableaux euripidiens que divers symboles astraux, notamment l'étoile, commencent à apparaître dans les images du culte rendu aux Dioscures (voir ci-dessous, p. 632-634).

être la présence dans deux mondes différents[31], ce qui explique, par ailleurs, leur manière d'agir. Ils relient et séparent à la fois la région supérieure du monde de la région inférieure. Proches des mortels, ils jouent auprès d'eux le rôle de «figures divines protectrices et familières»[32], et, pour cette raison, ils sont accueillis à plusieurs reprises à leurs tables, à l'occasion des théoxénies, ce qui atteste de nouveau l'ancienneté des figures des Dioscures, compte tenu même de l'ancienneté de ce rituel[33]. Un riche répertoire de sources littéraires et iconographiques met en valeur le lien étroit entre les Dioscures et les théoxénies et consacre l'image des dieux cavaliers descendant du ciel, fendant l'air de leurs ailes, conduisant leur char ou, plus fréquemment, chevauchant leurs coursiers en vol dans l'air par-dessus des tables dressées par les célébrants près des autels. «Dieux ambulants, sans cesse par voies et par chemins […] et, comme il convient à des voyageurs, attachant une singulière importance à cette vertu des nomades, l'hospitalité», c'est en ces termes que Salomon Reincah les décrit. Les Dioscures se montrent ainsi particulièrement familiers des routes aériennes qui relient le ciel et la terre, les dieux et les mortels. En corollaire, ils s'avèrent bien maîtriser les outils de locomotion spécifiques aux déplacements dans l'air, les ailes, les pieds rapides et surtout les outils hippiques. La tradition littéraire les montre dirigeant à toute allure un char d'or attelé de deux chevaux[34] ou chevauchant leurs coursiers au galop[35], bien qu'à travers un paysage indéfini, générique. Stésichore (fr. 178 Campbell) mentionne les noms des chevaux, Phlogeus et Harpagos – fils de la harpye Podarge, dons d'Hermès. On observe aisément que, par le «clan» auquel appartiennent les chevaux divins, les Dioscures s'apparentent aux figures ailées du fond le plus vieux de la mythologie grecque. Chevauchant leurs coursiers ou assis sur leurs chars, ils planent dans les airs bien que leurs chevaux ne soient pas ailés, comme si fendre les airs était constitutif de leur nature divine[36]. De plus, ils sont familiers des routes aériennes qui traversent les mers,

---

[31] Voir Pind. *Ném.* X 55-59.

[32] Ainsi que le souligne Reinach 1906 à leur sujet: «leur caractère mythique les destinait tout naturellement à ce rôle de figures divines protectrices et familières, aimant à fréquenter les hommes et à se mêler à eux». De nombreuses sources littéraires et iconographiques de l'époque archaïque mettent en valeur cette relation étroite entre les Dioscures et les mortels. À ce sujet, voir Gernet 1928: 327.

[33] D'après Jameson 1994: 53-54, dans un premier état, le rituel de la théoxénie était lié au culte d'Héraclès et des Dioscures pour s'étendre, dans un deuxième temps, au culte des dieux majeurs. Pour certains commentateurs, la *théoxénie* est tenue pour un rite plus ancien que la *thysia*. Voir à ce propos, *RE su.* Opfer, 17 (1939): 582-586 (L. Ziehen); Gill 1991: 20-22; Ekroth 2002: 281.

[34] Pind. *Pyth.* V 10; Eur. *Hél.* 1495; Stés. fr. 178 (Campbell).

[35] *HhDiosc. (17)* 5, *HhDiosc.(33)* 18, Alc. fr. 34. 5-6 (Campbell).

[36] Reinach 1906 interprète la présence de Niké, placée *au-dessous* des Dioscures sur l'un des documents illustrant leur arrivée par la voie de l'air, sur des chevaux non ailés, comme si la déesse devait les soutenir

particulièrement les Dioscures ioniens du deuxième *Hymne homérique aux Dioscures*, auxquels Zeus a confié, dès leur naissance, la mission de protéger les marins et leurs vaisseaux: ainsi, ils sauvent «les bateaux rapides et les hommes d'ici-bas quand les rafales de l'hiver courent sur la mer sans sourire» (v. 6-8: σωτῆρας τέκε παῖδας ἐπιχθονίων ἀνθρώπων/ ὠκυπόρων τε νεῶν, ὅτε τε σπέρχωσιν ἄελλαι/ χειμέριαι κατὰ πόντον ἀμείλιχον). Il suffit que les mortels supplient les jumeaux de Zeus et qu'ils promettent de célébrer des sacrifices en leur honneur pour que, précisément au lieu où l'air et la mer arrivent à se confondre et au moment où, par une action conjuguée, «la force du vent, la fureur des vagues submergent tout» (v. 11-12: τὴν δ' ἄνεμός τε μέγας καὶ κῦμα θαλάσσης/ θῆκαν ὑποβρυχίην), «voici que soudain ils [les Dioscures] apparaissent, fendant l'air de leurs ailes de safran, voici que soudain ils ont fait cesser les rafales des vents féroces; ils ont abaissé les vagues à la surface de la mer blanche. Signes heureux pour les marins et délivrance» (v. 12-16: οἳ δ' ἐξαπίνης ἐφάνησαν/ ξουθῇσι πτερύγεσσι δι' αἰθέρος ἀΐξαντες,/ αὐτίκα δ' ἀργαλέων ἀνέμων κατέπαυσαν ἀέλλας,/ κύματα δ' ἐστόρεσαν λευκῆς ἁλὸς ἐν πελάγεσσιν,/ <ναύταις> σήματα καλά, πόνου <ἀπονό>σφισιν). Le tableau ne dépeint ni plus ni moins qu'une scène classique d'épiphanie. Conformément aux schémas de telles interventions divines, les Dioscures viennent d'*ailleurs*, peut-être du ciel et à travers l'éther (δι' αἰθέρος), ensuite par la voie de l'air et au moyen du vol; leur venue est annoncée comme apparition, alors qu'ils entrent dans le champ visuel des mortels et se montrent à leurs yeux. Ici comme ailleurs, leur arrivée est rapide, prompte et soudaine. Dès qu'ils arrivent, les Dioscures passent immédiatement à l'action et exercent leur autorité sur les deux éléments, autant sur le vents du domaine aérien que sur les vagues de la surface de la mer. Alcée aussi évoque leur titre de «protecteurs des marins dans les tempêtes»: il chante Castor et Polux qui «traversent la vaste terre et l'immensité de la mer» et, chevauchant leurs coursiers rapides, «préservent sans peine les hommes de la mort glacée, bondissent sur le sommet des nefs aux bancs bien jointés, brillent de loin sur les cordages et éclairent dans l'affreuse nuit la marche du sombre navire»[37]. Xénophane de Colophon fait allusion à la croyance

---

dans les airs ainsi que font les aigles dans les scènes romaines d'apothéose. Cela s'explique peut-être par des scrupules de l'artiste ou indique qu'il s'est inspiré d'un modèle antérieur.

[37] Alc. fr. 34 (Campbell).

populaire, peut-être répandue à son époque, concernant l'association entre les Dioscures et «les étoiles qui paraissent sur les vaisseaux» en présage favorable: d'après lui, cependant, «ces étoiles […] qu'on appelle Dioscures, sont de petits nuages devenus lumineux par un mouvement approprié»[38], ce qui explique que les Dioscures apparaissent sous forme d'étoiles au-dessus des navires et relève d'une croyance populaire répandue (fr. 21 A D.-K.). Euripide aussi nomme les Dioscures, à deux reprises, «favorables aux marins» ou «fils de Zeus qui veillent sur la mer pour le salut des nautoniers»[39]. Le poète tragique développe dans un tableau magistral les pouvoirs sur les éléments aéro-aquatiques qu'exercent les jumeaux divins dans l'espace étroit compris entre l'air et la mer. Dans *Hélène*, ils sont appelés à venir sur leur char, du haut du ciel et à travers l'éther, pour sauver leur sœur: «descendez, vous, sauveurs d'Hélène, vers l'abîme marin, vers les flots bleus, vers les blancs remous de la mer, obtenez de Zeus qu'il octroie aux marins des vents aux haleines propices!» (v. 1500-1505). À leur tour, les Argonautes d'Apollonios de Rhodes doivent leur salut et l'arrivée sains et saufs aux îles Stoechades aux Dioscures «à qui Zeus confia bientôt le soin de veiller pareillement sur tous les vaisseaux». Depuis, atteste Apollonios, «on élève des autels et on offre des sacrifices en leur honneur»[40]. Diodore de Sicile raconte que, lors de la traversée de la mer, les Locriens en guerre contre les Crotoniates, ayant dépêché une ambassade à Sparte pour demander du secours, reçurent pour réponse qu'ils devaient se concilier la protection des Dioscures. Les envoyés dressèrent sur leur navire un κλίνη, où ils placèrent les images des Tyndarides, en leur demandant συμμαχία et βοήθεια. En échange, les Dioscures leur assurèrent un voyage sans péril et participèrent à la bataille engagée sur les rives du fleuve Sagra (*ca*. 575-565 av. J.-C.)[41]. En effet, les

---

[38] Xénophane de Colophone fr. 21 A 39 D.-K. (= Aét. II 18).

[39] Eur. *Or.* 1637, respectivement 1689-1690. Voir aussi Plut. *Sur la disparition des oracles*, 30 (*Mor*. 426c) – les Dioscures accompagnent les marins dans leurs longues traversées et les sauvent du danger; Cook, *Zeus* I, 760-775 (sur les Dioscures et la navigation).

[40] Ap. Rhod. *Arg.* IV 650-654. L'épiphanie des Dioscures se voit ainsi étroitement liée aux mythes de fondation de leur culte, processus religieux amplement analysé par Graf 2004, Bravo 2004. Graf 2004: 118 conclut: «After all, we are dealing with a religious system that assumed the interference of gods and heroes in human life, including bodily apparition, as a sign for the existence of these powers and as a validating device for specific cults».

[41] Diod. Sic. VIII 32. 1-2, récit repris par Justin XX, 2, 10 et s. Les diverses sources de cette légende ont été rassemblées dans *RE su.* Lokroi, col. 1326. Sur la datation de cette guerre, voir R. Van Compernolle, «Ajax et les Dioscures au secours des Locriens sur les rives de la Sagra », dans J. Bibauw (éd.), *Hommages à Marcel Renard* (= Latomus, 101-103), Bruxelles, 1969, p. 733-766. Sur d'autres appels au secours des Dioscures, bien qu'en dehors du contexte marin, voir Hdt. V 75 (l'appel lancé aux jumeaux par Démarate et Cléomène, «car, auparavant, les deux ensemble [les Dioscures] étaient appelés au secours et accompagnaient les armées»). Au sujet des épiphanies héroïques, voir Bravo 2004.

Dioscures sont fréquemment honorés à titre de Σωτῆρες «Sauveurs», ainsi qu'en témoignent de nombreuses sources épigraphiques, surtout dans le monde ionien[42]. Étroitement lié à la fonction de sauvetage, s'ajoute leur titre de Επήκοοι «Attentifs»[43]. Leur lien avec le domaine de la navigation, rarement mis en valeur dans l'art et plutôt de valeur allusive[44], ressort plus particulièrement de l'épiclèse de Πλω[τῆρ]ες «Navigateurs», associée à leur nom dans une dédicace sur un autel de l'Asclépieion d'Épidaure, en Argolide, datée du IIe s. apr. J.-C. (= *IG* IV 1279 = *IG* IV 1², 511). Plus tard, à l'époque hellénistique, conséquence de l'enthousiasme avec lequel les croyances populaires embrassent l'idée d'intervention divine secourable[45] et de l'irruption du «genre épiphanique» dans la littérature de l'époque, l'épiclèse de σωτήρ/σωτείρα se voit petit à petit remplacée par celle d'ἐπιφανής[46]. On a trouvé, en effet, une dédicace (romaine ?) en l'honneur des Dioscures, où ils sont célébrés comme [Θεοί ἐπιφ]ανεῖς «Dieux manifestes» et comme [Θεοί σωτ]ῆρες, [Ἄνακε]ς αἰώνιοι «Dieux sauveurs, Seigneurs éternels»[47].

Ce sauvetage des marins, les Dioscures l'accomplissent par le biais de leur intervention épiphanique, par la voie de l'air, au-dessus de la mer. À cet effet, ils sont munis d'ailes ou, le plus fréquemment, ils se servent de leurs chevaux, parfois d'un char. Plutôt que de servir d'outil de locomotion spécifique aux dieux cavaliers, les chevaux sont étroitement associés à l'espace-intervalle aéro-aquatique où agissent les Dioscures. L'emploi de l'image des chevaux prend aussi une autre signification. Les équidés servent à mettre en valeur le *modus operandi* spécifique aux schémas épiphaniques[48] et leur couleur

---

[42] Voir www.uhb.fr/sc_sociales/crescam/ (*su*. Dioscures). Voir aussi l'inscription du même titre sur une monnaie de Tyndaris, en Sicile, datée de 344 av. ou 287-276 av. J.-C. (cf. *LIMC su.* Dioskouroi, no. 9).

[43] *Ibid.*

[44] Par exemple, sur un relief votif en marbre provenant du Pirée et datant du IIe s. av. J.-C., on voit un petit personnage debout dans un bateau qui fait un geste d'adoration devant les Dioscures, l'un à cheval, l'autre pied à terre; sur un autre relief votif en marbre provenant de Pephnos (?) et daté de la même époque, les Dioscures sont représentés debout sur une grande base; à côté, parmi d'autres objets liés à leur culte (amphores, serpent, l'Anakeion sur lequel se dressent deux δόκανα), on voit un bateau (cf. *LIMC su.* Dioskouroi, nos. 121 et 122).

[45] Voir, à ce sujet, F. Dunand, «Entre manipulation politique et désir de voir le dieu: les épiphanies divines dans la Grèce hellénistique», *Storiografia* 6 (2002), p. 73-88.

[46] Cf. Graf 2004: 112.

[47] Cf. *I. Perg.* 321 (Mysie). Voir aussi, pour une épiclèse similaire dans le culte spartiate, F. Chapouthier, *BCH* 68 (1929), n°3 = *BE* 1944, 31.

[48] Au sujet de la présence des chevaux dans les représentations figurées consacrées aux épiphanies héroïques, où on remarque la présence particulière des Dioscures, Jorge Bravo remarque: «the horse signals the hero's arrival on the scene, and his readiness to take action. The details of the hero and horse often reinforce the idea

blanche, fréquemment mentionnée dans les sources littéraires qui décrivent des interventions épiphaniques des Dioscures[49], convient autant à l'allure spécifique de l'espace aéro-aquatique où ils surgissent qu'à la brillance et à l'éclat de l'apparition des jumeaux divins[50].

Les survols des Dioscures sur leurs chevaux constituent une présence remarquable y compris dans l'art grec, notamment sur les vases d'époque classique, dans la mesure où, jusqu'au IVe s. av. J.-C., les représentations des arrivées des dieux descendant du ciel sont très rares[51]. Cependant, alors que l'image des Dioscures à cheval dans les airs est parmi les plus communes dans le répertoire iconographique associé à leurs figures[52], celle-ci n'est pas liée à leur rôle dans les traversées maritimes, mais surtout à leurs voyages vers certains endroits terrestres où les habitants les accueillent dans le cadre des théoxénies. Bien plus encore, alors qu'on s'attendait à trouver de nombreuses images représentant les jumeaux divins en vol au-dessus des flots sur leurs coursiers – et cela particulièrement parmi les représentations du voyage des Argonautes, auprès desquels ils jouent un rôle important, attesté dans les sources littéraires - , on constate que seuls, deux documents font allusion au contexte marin, suggéré par la présence de la nef Argô[53]. Le premier exemple vient d'une

---

of arrival. The horse is often depicted in an animated state, raising a forelag, as if reluctant to stand still» (Bravo 2004: 72).

[49] Pind. *Pyth.* I 66: «Tyndarides aux blancs coursiers»; Justin XX 2. 10 et s. à propos de l'intervention des Dioscures lors de la bataille entre les Locriens et les Crotoniates; Paus. IV 27. 1-3 (les soi-disant Dioscures «vêtus de blanc»); Polyen, *Strat.* II 31. 4 (les soi-disant Dioscures montés «sur des chevaux blancs»). Pour ces fausses épiphanies des Dioscures, voir *infra*, p. 634.

[50] Le rayonnement et la brillance sont refletés souvent dans les tableaux épiphaniques en association avec la couleur blanche. Voir, à ce sujet, W. Speyer, «Die Hilfe und Epiphanie einer Gottheit, eines Heroen und eines Heiligen in der Schlacht», dans E. Dassmann & K. Suso Franck (eds.), *Pietas. Festschrift für Bernhard Kötting*, Münster, 1980, p. 55-77 (ici p. 61). Le symbolisme du blanc s'est bien figé dans la pensée symbolique grecque: à titre d'exemple, dans un fragment d'Anacréon, l'image littéraire du vol vers l'Olympe à la recherche de l'amour, se sert du détail plastique des «ailes blanches» comme accessoires (Anacr. fr. 378 Campbell). Le même poète, dans le fr. 379b (Campbell), parle des «ailes en or brillant».

[51] Cf. l'observation de Marinatos 2004: 39, qui met en relation cette exception remarquable que représente les Dioscures en vol sur leurs coursiers avec les descentes divines représentées sur les anneaux minoens. Ce n'est qu'à partir du IVe s. qu'on trouve plus fréquemment sur les reliefs votifs qui ornent les autels consacrés aux dieux des scènes représentant des épiphanies divines. Les contextes épiphaniques sont liés le plus souvent aux scènes de sacrifices, rarement aux banquets et encore moins aux voyages des dieux.

[52] Cela relève peut-être de leurs qualités «athlétiques», mais, ainsi que le souligne Antoine Hermary, cette image des Dioscures chevaliers ou maîtres de l'attelage divin s'impose très tôt dans le monde grec oriental comme un trait iconographique privilégié (cf. son commentaire dans *LIMC su.* Dioskouroi, p. 568). Voir, en ce sens, les représentations iconographiques des Dioscures à cheval (*LIMC su.* Dioskouroi, nos. 1-23), sautant de cheval (*ibid.*, nos. 24-25), à côté de leurs chevaux (*ibid.*, nos. 26-49), accostés d'une protomé de cheval (nos. 50-54) et cela dans presque tous les genres de l'art plastique grec. Cependant, il ne faut pas oublier la réserve d'Antoine Hermary, dans son *Commentaire* sur l'iconographie des Dioscures (*LIMC su.* Dioskouroi, p. 592), selon lequel «les jumeaux ne sont pas vraiment des dieux cavaliers […], mais des héros cavaliers qui, après leur ascension définitive au rang de dieux, gardent cet "attribut"».

[53] *Ibid.*, nos. 218 et 220.

métope en calcaire marneux provenant du «Monoptère de Sicyone» de Delphes (570-560 av. J.-C.), sur laquelle les Dioscures (très fragmentaires) sont représentés à cheval, figurés de face, sur la nef, avec Orphée et un autre musicien. Bien qu'on ne les voie pas arriver, cet exemple est pourtant significatif, vu que toutes les scènes décoratives qui ornent les métopes ont comme sujet des traversées maritimes (les voyages des Argonautes, de Bellérophon, de Phrixos, l'enlèvement d'Europe) réalisées par quelque moyen surnaturel (Argô, le navire fabuleux, Pégase, le cheval ailé, le bélier, le taureau). Comme les Dioscures figurent aussi dans un autre épisode qui décorait les murs latéraux du bâtiment, le vol du troupeau de bœufs en compagnie de Lyncée et d'Idas, on pourrait supposer que «l'importance donnée aux Dioscures dans la décoration du Monoptère, en particulier en leur qualité de protecteurs et guides des marins […], pourrait avoir commandé le choix des autres épisodes illustrant une navigation mythique»[54]. Ce qui témoigne que dans la première moitié du VIe s. av. J.-C., la réputation des Dioscures protecteurs des marins était déjà acquise. Le deuxième exemple est offert par un cratère attique à volutes à f. r. attribué au Peintre de Talos et daté de la fin du Ve s. av. J.-C.

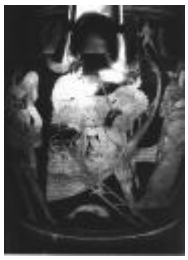

Fig. 27. Les Dioscures au-dessus de la mer

Fig. 28. Les Dioscoures sur l'Argô

Sur la face A on voit les Dioscures, l'un à cheval, l'autre sautant de sa monture, s'emparant du géant de bronze envoûté par Médée, dans une scène à laquelle assistent, à droite, Poséidon et Amphitrite. On observe la poupe de la nef Argô et deux Argonautes à l'extrême gauche (fig. 27)[55]. Les scènes figurées en rapport avec le cycle des *Argonautiques* sont liées à la mort de Talos, en absence de contexte marin. On voit Castor et Pollux, identifiés d'après les inscriptions, au galop au-dessus de la mer, suggérée par un dauphin et des vagues incisées, uniquement sur un stamnos attique à f. r. datant du milieu du Ve s. av. J.-C. (fig. 28)[56]. À vrai dire, aucun autre répertoire iconographique illustrant des interventions divines aux côtés d'autres célèbres voyageurs dans les mers n'est plus riche en représentations des actions entreprises par les dieux dans la bande étroite comprise entre l'air et la surface de la mer et ouverte à leur libre circulation. À titre d'exemples,

---

[54] Lecompte Lapp 2003: 12.
[55] Beazley Arch., no. 217518 (=Ruvo, Museo Jatta: 36933).
[56] *LIMC su.* Dioskouroi, no. 2.

voyons deux images, l'une extraite de l'iconographie consacrée aux passages délicats d'Ulysse et une autre ayant pour sujet des marins anonymes.

Sur la face B d'un stamnos attique à f. r. provenant de Vulci et daté de la première moitié du Ve s. (fig. 29a), sont représentés trois Érotes qui viennent, en volant au-dessus de

Fig. 29 (a, b, c)

la mer au secours d'Ulysse[57], représenté sur la face A (fig. 29b) dans la scène de son passage près de l'île des Sirènes[58]. Ou, plus explicitement encore, Niké intervient auprès des marins, sur une oinochoé attique à f. n. provenant de Rhitsona (en Béotie) et datant du premier quart du Ve s. av. (fig. 29c)[59], attribué au Peintre d'Athéna par Haspels[60]. Malgré le nombre réduit d'exemples de représentations des épiphanies divines en contexte marin, on constate pourtant la récurrence du même schéma dans la figuration des mouvements des entités divines (vol plané ou course), suspendues dans l'air au ras des flots.

Pour revenir au dossier iconographique des Dioscures marins, le nombre réduit de représentations figurées qui les montrent en action nous conduit à nous demander comment on peut justifier leur rareté. Est-elle en rapport avec le caractère plus diffus des Dioscures ioniens (et marins), surtout à l'époque archaïque, à la différence de la tradition des Tyndarides laconiens, attachés davantage au culte funéraire qu'ils recevaient, à leur vie terrestre et à leur statut héroïque? Le caractère épars de la diffusion de l'iconographie

---

[57] Cf. Beazley Arch., no. 202628 (= *LIMC su.* Odysseus, no. 155(A)).

[58] La présence des Érotes, en désaccord avec la version homérique du récit, peut s'expliquer par les traits ornementaux et érotiques qui étaient assignés aux Sirènes à l'époque. Ils apparaissent aussi dans d'autres scènes marines où on lit des allusions à des contextes érotiques, surtout sur des vases attiques datant de la fin du Ve s. av. J.-C., tels les enlèvements de Thétis et d'Europe, la délivrance d'Andromède, l'armement d'Achille (en rapport avec Patrocles). Cependant, G. Schneider-Herrmann, «Spuren eines Eroskultes in der italischen Vasenmalerei», *BABesch* 45 (1970), p. 86-117 attire l'attention sur le fait que, dans la peinture de vases dans l'Italie du Sud, la figure d'Éros est associée au domaine de la mort et de l'au-delà, ce qui implique que, dans l'exemple que nous venons de présenter, la présence des Érotes ailés aux côtés d'Ulysse s'explique par le caractère critique du moment et de l'espace que traverse le héros.

[59] Cf. Beazley Arch., no. 330859.

[60] Cf. Haspels 1936: 259.115.

ionienne des Dioscures s'explique par «la volonté de conserver l'esprit du culte laconien», comme l'observait Antoine Hermary à propos de l'absence totale des attributs caractéristiques des jumeaux, l'étoile et le pilos, d'origine attique ou ionienne, dans l'iconographie laconienne des Tyndarides? On observe, cependant, que, d'une part, même si cette dernière a été très peu diffusée à l'extérieur, notamment dans les villes de l'Italie du Sud grâce à l'influence de Tarente, elle a adopté toutefois des thèmes étrangers à son esprit, peu représentés ou tardifs, telles les scènes d'enlèvement des Leucippides ayant comme auteurs les deux frères, celles liées aux théoxénies en leur honneur, à la chasse de Calydon, aux Dioscures cavaliers ou en rapport avec le thème agonistique. Ceux-ci restent pourtant attachés à l'iconographie héroïque des Tyndarides, qui a été prédominante durant l'époque archaïque et classique, pour disparaître à peu près, dans le monde grec, à l'époque hellénistique. De plus, si l'iconographie héroïque laconienne a fait place à ces thèmes, c'est parce qu'ils sont liés à des thèmes qui lui sont essentiels ou à des légendes propres à la Laconie et à la Messénie[61].

Antoine Hermary avançait l'hypothèse, récemment validée par Philippe Jockey[62], que le culte divin des Dioscures et, en corollaire, la nouvelle iconographie qu'il a générée, n'ont commencé à se diffuser qu'à l'époque classique, plus précisément entre 550 et 510 av. J.-C., à partir ou en rapport, peut-être, avec le désir de Pisistrate de développer un rapprochement entre ses fils, Hippias et Hipparque, et les Dioscures, sans que, pourtant, leur origine laconienne ait été perdue de vue dans l'Athènes classique. C'est que, d'après l'explication que propose le même auteur, «à partir de la fin du Ve s. av. J-.C., ce rôle [de sauveur des marins en difficulté] est indiqué de façon plus sobre par les étoiles qui surmontent les jumeaux et, parfois, suffisent, seules, à évoquer leur présence et leur fonction»[63]. Le premier exemple connu dans l'art attique où l'on voit chacun des deux

---

[61] Voir, par exemple, le rapport entre le thème de l'enlèvement des Leucippides et les relations étroites et hostiles entre les deux provinces voisines du Péloponnèse (cf. A. Hermary, *Commentaire, LIMC su. Dioskouroi*, p. 590).

[62] A. Hermary, «Images de l'apothéose des Dioscures», *BCH* 102 (1978), p. 51-76 et, plus récemment, Ph. Jockey, «Les Dioscures, Pisistrate et les Pisistratides: à propos de deux cavaliers montés archaïques du Musée de Délos», *REA* 95 (1993), p. 45-59.

[63] Cette hypothèse est validée, en quelque sorte, si l'on compare les témoignages suivants: on dit que, pendant la bataille d'Aigos Potamoi (405 av. J.-C.), les Dioscures sont apparus et se sont assis sur le gouvernail (ou de chaque côté) du bateau du commandant spartiate, Lysandre. Ils ressemblaient (ἐπιλάμψαι) à des étoiles, ce qui explique qu'après sa victoire, Lysandre a offert deux étoiles en or à Delphes, ainsi que le mentionnent Cicéron (*Div.* I 34. 75) et Plutarque (*Lys.* 12. 1). Voir à ce sujet T. Lorenz, «Die Epiphanie der Dioskuren», in H. Froning, T. Hölscher, H. Mielsch (éds.), *Kotinos. Festschrift für Erika Simon*, Mayence: Philipp von Zabern, 1992, p. 114-122. Si ces deux auteurs disent explicitement qu'elles symbolisaient les Dioscures,

jumeaux surmontés d'une étoile brillant au-dessus de sa tête est un cratère en cloche à f. r. attribué au Peintre de Cadmos, daté de 430-420 av. J.-C.[64]. Sur un cratère en cloche apulien à f. r. datant du 2ème quart du IVe s. av. J-.C., les Dioscures sont representés nus à cheval, avec une étoile près de leur tête et, entre eux, une colonne ionique: assimilées dans ce complexe symbolique, les étoiles figurent comme des signes astraux qui renvoient à leur statut ouranien[65]. Antoine Hermary conclut que, sous d'autres formes, apparentées, tels le croissant lunaire, le disque astral, des piloi étoilés, ces symboles astraux n'apparaissent surmontant les jumeaux qu'à partir de l'époque d'Euripide et grâce à ses références aux Dioscures en tant que divinités astrales[66], «suivant une tradition certainement beaucoup plus ancienne dans le monde ionien oriental»[67], et reviennent, par la suite, sur plusieurs documents, notamment d'époque hellénistique et impériale. Il semble qu'au point de devenir l'un des «attributs» des Dioscures, le motif des étoiles joue un rôle plus anodin dans l'art, celui de signe de la navigation nocturne qui, elle, ne représentait rien d'exceptionnel dans la vie des marins grecs, ainsi que le montrent plusieurs textes à plusieurs époques[68]. Il est fort possible qu'une fois que le culte divin des Dioscures commence à s'imposer, leur image s'empare du motif des étoiles surplombant leurs têtes, ce qui est dû non seulement à leur origine ouranienne mise en valeur par Euripide, mais aussi à leur fonction de sauveteurs des marins et à l'image correspondante, remplie de motifs spécifiques aux épiphanies, tels l'éclat, la brillance, la lumière, le scintillement, le rayonnement. Ces deux aspects se recouvrent, en fait, et après leur consolidation dans les croyances populaires, un propos caustique comme celui de Xénophane, ne saurait avoir

---

Hérodote ne le fait pas quand il mentionne l'offrande à Delphes de trois étoiles en or par les Éginètes après la bataille de Salamine: l'historien ne dit mot sur l'identité des personnages divins que les étoiles étaient censées symboliser. Cet dernier exemple confirme l'idée qu'à l'époque archaïque, le symbole de l'étoile n'était pas un attribut obligé des Dioscures. E. Berger, *Das Basler Arztrelief* (1970), p. 92-97, n 222-223 est du même avis (cf. Hermary, *Commentaire*, *LIMC su.* Dioskouroi, p. 592, col. 1).

[64] *LIMC su.* Dioskouroi, no. 186.

[65] *Ibid.*, no. 5.

[66] Jusqu'à cette époque-là, les images où l'on voit des marins embarqués sur un navire au-dessus duquel brillent les étoiles ne manquent pas, cela dès le milieu du VIIIe s. av. J.-C., sur les cratères géométriques attiques décorés de navires de guerre qui sillonnent la mer sous l'éclat des étoiles ou en leur compagnie, puisque les motifs stellaires ne se trouvent pas toujours au-dessus des navires, mais peuvent occuper d'autres parties du champ pictural en tant qu'éléments de remplissage. Pour des exemples et reproductions de tels vases, voir G. S. Kirk, «Ships on Geometric Vases», *BSA* 44 (1949), p. 93-153; J. S. Morrison, R. T. Williams, *Greek Oared Ships 900-322 B.C.*, Cambridge, 1968, pl. 2, 3 et 6; L. Basch, *Le musée imaginaire de la marine antique*, Athènes, 1987, fig. 349, 351, 353 (cf. Lecompte Lapp 2003: 10, n. 35).

[67] Hermary, *l.c.* (n. 396), p. 592, col. 2.

[68] *Od.* V 270-282; Diod. Sic. V 16. 1; Ov. *Mét.* XI 520-521, etc. Voir à ce sujet l'article de L. Basch, «À propos de la navigation de nuit dans l'Antiquité», *Archeologia* 74 (1974), p. 79-81 et, aussi, P. Pomey (dir.), *La navigation dans l'Antiquité*, Aix-en-Provence, 1997, p. 32-33.

d'effet. L'image des étoiles brillant au-dessus des têtes des jeunes dieux jouissait d'un effet visuel trop saisissant pour ne pas influer sur l'esprit des Grecs, surtout dans les communautés de marins où ils étaient vénérés à titre de protecteurs de la navigation, guides et sauveurs. Dorénavant, comme le souligne Walter Burkert, «The unique vision of the Dioscuri goes with another unique form of their epiphany, the undisputable realiy of flames – in fact, electric discharge – striking ships in a thunderstorm (St. Elmo's fire)»[69].

Les origines de cette conception remontent à la plus haute antiquité, là où l'on rencontre les Dioscures en compagnie des divers symboles photiques, chez Alcée qui emploie le mot προ[φά]νητε à leur sujet (fr. 34. 3 Campbell), chez Euripide, comme nous l'avons déjà vu. Pourvus de qualités semblables, ils apparaissent aussi bien dans les textes d'époque tardive: par exemple, Philostrate emploie le terme Φωσφόρον pour les qualifier (*Hér.* 294). Même les fausses épiphanies des soi-disant Dioscures font appel aux motifs stellaires pour convaincre l'assistance de la validité de la vision. Ainsi, alors que Panorme et Gonippus, deux jeunes Messéniens beaux et bien faits, voulaient tromper les Lacédemoniens et mettre en scène une apparition épiphanique des jumeaux divins, ils entrèrent dans leur camp lorsque ceux-ci célebraient la fête des Dioscures et, après le repas, ils se montrèrent tout à coup devant leur camp, «*vêtus de blanc*, avec le manteau de pourpre sur l'épaule, *montés superbement, un bonnet sur la tête, et une pique à la main*». Ceux-ci, les voyant ainsi paraître à l'improviste, ne doutèrent pas que c'était les Dioscures eux-mêmes, qui venaient prendre part aux réjouissances que l'on faisait en leur honneur – conclusion qui va de soi, vu le penchant des Dioscures pour les théoxénies. Ainsi, les Lacédémoniens s'avancèrent et se prosternant, leur adressèrent leurs vœux et leurs prières. Nos deux Messéniens les ayant laissés approcher, firent aussitôt main-basse sur eux, en tuèrent un bon nombre, et s'en retournèrent à Andanie. De là, selon l'avis de Pausanias, la colère des Dioscures, qui fut si fatale aux Messéniens[70]. Polyen raconte une histoire identique dans son recueil de ruses de guerre:

> «Un jour que les Lacédémoniens célébraient la fête de Castor et de Pollux, et faisaient un sacrifice public, Aristomène et un de ses amis montèrent sur des *chevaux blancs*, et se mirent sur la tête des *étoiles d'or*. C'était à l'entrée de la nuit, et tous les Lacédémoniens étaient

---

[69] Burkert 2004: 10. Voir aussi, Burkert, *GRAC* 213: «St. Elmo's fire, the electric discharge from the ship's mast during a thunderstorm, was regarded as the corporeal epiphany of the Dioskouroi».
[70] Paus. IV 27. 1-3.

> assemblés hors de la ville avec leurs femmes et leurs enfants. Ces deux hommes se firent voir à eux d'une distance convenable. Les Lacédémoniens persuadés que c'était une apparition des enfants de Jupiter, en eurent une joie extrême, et se mirent à boire avec excès; Aristomène et son compagnon descendirent alors de cheval, et tirant leurs épées, tuèrent un grand nombre de Lacédémoniens, puis remontèrent à cheval, et se retirèrent en diligence»[71].

Comme d'habitude, les contre-exemples ou les symboles inversés servent, grâce à une dialectique bien fixée dans l'esprit grec, à confirmer la règle. L'image que donnent ces fausses épiphanies n'est ni plus ni moins que celle, vraie et *réelle*, des épiphanies des véritables Dioscures.

---

[71] Polyen, *Strat.* II 31. 4, trad. Gui-Alexis Lobineau, 1836, publ. par Ch. Liskenne et Sauvan, Anselin, 1840 (= Bibliothèque historique et militaire; 3).

***Appendice* XI: Le voile d'Ino-Leucothéa.**

L'un des plus célèbres tableaux d'interventions divines opérées dans la bande étroite qui sépare l'air et la mer a pour personnage principal Ino-Leucothéa, au chant V de l'*Odyssée* (v. 333-353). Nous nous arrêterons à cet exemple parce qu'il montre très bien la liminalité de cet espace et les connotations religieuses associées. La scène de l'épiphanie de la déesse est très développée, trop, selon certains commentateurs qui, quand ils ne la considèrent pas comme un «auxiliaire magique» ou comme «un adjuvant divin maladroitement introduit à la place d'Athéna», jugent son intervention aux côtés d'Ulysse déplacée: «le poète en aurait pu faire l'économie en laissant à Athéna un rôle qui lui revenait apparemment de droit»[1], surtout si l'on sait qu'Athéna interviendra avant la fin de l'épisode (*Od*. V 382-387). Cependant, l'intervention de la déesse marine s'avère indispensable, vu la situation critique où le héros se trouve, seul, poursuivi par Poséidon qui l'a vu voguant sur la mer du haut de mont Solyme, le dix-huitième jour de son départ de l'île de Calypso pour la Phéacie dont le rivage est en vue. Balloté par les vents venus de tous les horizons, soufflant en rafale, sur la mer démontée sous l'action du trident du dieu marin, pris entre les nuages, la brume qui noyait le rivage et les flots, Ulysse fut projeté loin de son radeau, le gouvernail lui échappa des mains et il demeura enseveli sous les vagues (*Od.* V 279-333). Leucothéa l'aperçut du fond des mers et sortit des ondes, en volant, semblable à une mouette, et, se posant sur le radeau d'Ulysse, lui offrit son aide – paroles et voile – afin qu'il pût atteindre le rivage de la terre phéacienne. Le moment est tout à fait critique, l'épiphanie de la déesse (métamorphosée ou non) est vitale, son voile divin – figure parfaite de l'*entre-deux* aéro-aquatique - assure la traversée de l'espace marin qui sépare et relie, en même temps, Ulysse et la terre ferme. La scène a lieu dans l'espace liminal compris entre les flots en colère et le haut du radeau sur lequel s'assit la déesse qui avait pris l'aspect d'un oiseau de mer. Tout relève, dans cette scène, du double ou de l'*entre-deux*, ingrédients inséparables de la liminalité de l'espace et du contexte narratif. Commençons par la figure de la déesse. Ino-Leucothéa est un résultat composite (en raison d'un probable syncrétisme)[2] dû au changement de statut ontologique: Ino est le nom d'une

---

[1] Pour l'exposé des jugements critiques sur la présence d'Ino-Leucothéa dans le chant V de l'*Odyssée*, voir Lambin 2004: 97. Voir aussi Kardulias 2001: 25.

[2] Cf. L. Piccirilli, *ΜΕΓΑΡΙΚΑ. Testimonianze e frammenti*, Pise, 1975, p. 93; C. Bonnet, «Le culte de Leucothéa et de Mélicerte, en Grèce, au Proche-Orient et en Italie», *SMSR* 10 (1986), p. 53-71.

mortelle, fille de Cadmos, selon Homère qui, pourtant, se tait sur l'ascendance maternelle divine de la jeune fille. À l'origine, elle est aussi la fille de la divine Harmonie, fille d'Arès et d'Aphrodite, mais, l'esprit égaré par Héra, jalouse de l'accueil qu'Ino avait réservé au fils de sa sœur, Dionysos, elle jette Mélicerte, le plus jeune de ses fils, dans un chaudron d'eau bouillante, et poursuit de sa haine les enfants que son mari a eus d'un premier mariage, Phrixos et Hellè - Ino abandonne les figures maternelles de marâtre et de mère navrée, pour devenir la divinité marine Leucothéa et la protectrice «maternelle» des marins menacés par le naufrage et la mort. La conversion au statut de déesse a lieu grâce au plongeon dans les flots de la mer[3], expression spatiale parfaite du passage, du changement, du renouvellement qui conjugue bon nombre de paires d'opposés: haut/bas, vie/mort, mortalité/immortalité, surface/abîmes marins, lumière/ténèbres, plongeon/surgissement ou jadis/maintenant (πρίν/νῦν), selon l'antithèse homérique dans le registre temporel entre l'ancien et le nouveau statut de la déesse. Ce dernier statut requiert un nouveau nom, et le passage d'Ino à Leucothéa montre bien que la jeune fille «aux pieds fins de Cadmos», «jadis simple mortelle», est devenue essentiellement autre, tenant son rang parmi les dieux (*Od.* V 333-335: τὸν δὲ ἴδεν Κάδμου θυγάτηρ, καλλίσφυρος Ἰνώ/ Λευκοθέη, ἣ πρὶν μὲν ἔην βροτὸς αὐδήεσσα,/ νῦν δ' ἁλὸς ἐν πελάγεσσι θεῶν ἓξ ἔμμορε τιμῆς).

Son statut divin requiert aussi des nouvelles fonctions, dont l'expression est essentiellement spatiale: à l'intérieur de «la haute mer» (ἁλὸς ἐν πελάγεσσι), où elle réside désormais et où se trouve son domaine exclusif, Leucothéa agit à la limite supérieure, à la surface de la mer. Son nom la trahit d'emblée: l'adjectif λευκός «blanc, brillant»[4], dont il dérive, renvoie de façon explicite à l'écume et à la couleur de la ligne de

---

[3] Elle se jette dans la mer en tenant dans ses bras le cadavre de Mélicerte, mais celui-ci aussi connaît un destin exceptionnel semblable à celui de sa mère, car il est divinisé et honoré sous le nom de Palaimon. Sources littéraires: Pind. *Ol.* II 28-30, *Pyth*. XI 1-5; Eur. *Bacch.* 228-232, 680-682, 1129-1131, 1227-1229, *Méd*. 1282-1289 (mais la première mention du saut dans la mer apparaît dans une pièce perdue, dans *Inô*); Thcrt. 26. 1-2, 22-23; Apollod. *Bibl*. I 9. 2, III 4. 3; Ov. *Fast.* VI 499-506; Plut. *Mor*.(5) 675e; Paus. I 44. 7-8, III 19. 3, IX 5. 2-3; Philostr. *Im.* II 16, 362K; *Orph. H.* 74; Nonn. *Dion.* X 124-125, XL 210-211. Pour l'inventaire des sources et une analyse en détail, voir Halm-Tisserant 1993: 173-189 et T196 à T 210 (*id*., p. 265- 266).

[4] L'origine du mot λευκός remonte à l'époque mycénienne: il est attesté dans les tablettes en Linéaire B (voir A. Morpurgo, *Mycenaeae Graecitatis Lexicon*, Rome: Università di Roma, 1963, *su. re-u-ko*), également sous la forme de noms composés (cf. *DELG su.* λευκός).

faîte de la mer[5]. Hormis Leucothéa, plusieurs autres figures dans la tradition religieuse grecque portent, en effet, une épiclèse ou un nom formés sur *λευκο: Leukolenos (épiclèse d'Héra «aux bras blancs», notamment maritime et portuaire), Leukè et Leukippè (*HhDém.* 418) – deux filles d'Océan, Leukippoi (Hélène, dans l'*Hélène* d'Euripide, v. 639 ou Perséphone, chez Pindare, *Ol*. VI 95), Leukopoloi (épithète utilisée par Pindare, *Pyth*. I 66 au sujet des Dioscures qui ne sont loin ni du symbolisme chromatique du blanc, ni du rôle que joue Leucothéa elle-même), Leukô, Leukophryènè et Leukianè (épiclèses d'Artémis maritime), Leukosia (une Syrène qui donne son nom à un îlot situé au sud de Posidonia), etc[6]. Aucun dieu, certes, n'exerce un monopole sur l'une de ces épiclèses, toutes les figures divines ou héroïques pourvues de ces titres sont liées à l'eau en général et à la mer en particulier, où elles agissent à titre de protectrices de la navigation et jouent le rôle de guides, de sauveurs ou de bons génies des marins en péril. Le tout n'est pas dans le nom, comme dit Pierre Brulé, mais, si c'est bien à la δύναμις de la divinité que le théonyme est censé se rapporter[7], il ne faut pas mésestimer non plus l'attachement que montrent les épithètes et les épiclèses des dieux au cadre spatial où ils opèrent. C'est le mode d'action qui fait le dieu et le distingue de ses pairs, mais il faut considérer aussi la réactivité des dieux aux données du milieu spatial; leur mode d'action n'est pas indifférent aux données du paysage, surtout dans l'espace liminal aéro-aquatique, comme nous venons de le voir. C'est souvent en vertu même de ces lieux que les dieux fréquentent et en fonction de leur mode d'intervention dans un lieu, en plein accord avec les données du milieu spatial, que des cultes locaux et des épiclèses cultuelles spécifiques ont été établis. C'est ainsi qu'on peut expliquer la foule de noms attribués aux dieux: les épithètes forgées par les poètes, les appellations locales particulières que chacun établit en propre, en plus des épiclèses à l'usage de tous. Cet axiome concerne encore davantage les figures divines secondaires, auxiliaires ou de second rang, très attachées aux paysages où elles résident et agissent, dont elles expriment les forces naturelles. Leurs fonctions, à elles, sont mieux «spécialisées» et s'exercent dans un rayon d'action bien délimité et défini. C'est le cas des Néréides, ces

---

[5] Notons au passage que la pensée grecque fait la distinction entre la surface et les profondeurs marines, sinon comme deux domaines spatiaux distincts, au moins comme deux niveaux distincts du même domaine spatial. On décèle cette différence au niveau du vocabulaire, dans plusieurs sources littéraires, même dans les représentations iconographiques qui distinguent entre les deux niveaux par l'emploi de deux nuances différentes de bleu.

[6] Pour l'inventaire des sources littéraires et épigraphiques qui attestent ces noms et épiclèses, voir Novaro-Lefèvre: 2000, p. 49, n. 37-46.

[7] Cf. Plat. *Crat.* 404e.

déesses aquatiques qui opèrent particulièrement à la surface de la mer[8] comme protectrices des navigateurs ou comme agent des passages, une communauté divine à laquelle Leucothéa appartient de fait[9]. Les significations de son nom vont encore plus loin: l'adjectif λευκός est fréquemment utilisé pour décrire des îles, des promontoires, des rochers ou falaises, en général des points solides et des repères fixes dans les tracés des marins grecs le long des côtes méditerranéennes[10], également des endroits reliés à l'au-delà, comme l'est, dans la topographie odysséenne, le Rocher Blanc (Λευκάς πέτρη).

Le domaine d'action de Leucothéa et sa fonction de protectrice des marins sont ainsi inscrits dans son nom: elle opère principalement à la surface de la mer et dans des endroits situés à proximité des rivages ou des côtes pour guider les marins, sauver les naufragés, les conduire vers les rivages. Le lieu choisi par le rhapsode, quand il place le naufragé Ulysse sous l'assistance divine de Leucothéa, correspond parfaitement à son rayon d'action: la déesse vient à son secours à la surface de la mer et près de la terre, mais à l'intérieur de la géographie fictive odysséenne. De plus, il y a encore un aspect qui relève du nom de Leucothéa et qui rend appropriée son intervention auprès d'Ulysse: une étude approfondie des contextes narratifs des poèmes homériques, surtout de l'*Odyssée*, où les personnages, notamment des jeunes filles ou des femmes, déesses ou reines, sont décrits à l'aide d'épithètes dérivées de λευκός nous montre que l'adjectif a une signification originelle plus profonde. Le plus fréquemment, il s'agit de l'adjectif λευκώλενος «aux bras blancs», qui, quand il n'est pas employé comme attribut divin générique qualifiant la beauté et la jeunesse féminines[11], est employé pour décrire d'autres femmes rencontrées par Ulysse qui vont lui offrir leur appui, telles Nausicaa ou Aréte[12], la première étant même envoyée par Athéna pour accueillir le héros sur la terre phéacienne et le guider. C'est, en effet, un rôle similaire à celui qui revient à Leucothéa. Si nous ajoutons, enfin, le

---

[8] Plusieurs noms de Néréides renvoient à l'espace exigu que représente la surface de la mer, le lieu privilégié de leurs interventions divines comme, par exemple, Cymothoe, Cymodece, Cymotholége, Glauce, Pontopéreia, etc.

[9] Pindare (*Pyth.* XI 3) mentionne que Ino-Leucothéa partage avec les Néréides leur demeure sous-marine (ποντιᾶν). Dans l'*Ol.* II 29-30, il rappelle qu'«on dit qu'en mer aussi avec les filles de Nérée, salines, vie impérissable est donnée à Ino pour tout le temps».

[10] Voir Novaro Lefèvre 2000: 50 et n. 53-56; Ellinger 1993: 76-88.

[11] Héra (*Il.* I 55, 195, 208, 572 et 595, V 711, 755, 767, 775 et 784, VIII 350, 381 et 484, etc.; *HhDém.* 7, *HhAphrod.* 8, *HhHerm.* (2) 8, etc.), Hélène (*Il.* III 121, *Od.* XXII 227), Andromaque (*Il.* VI 371 et 377), Perséphone (*Th.* 914), etc.

[12] Nausicaa: *Od.* VI 101, 186 et 251 (trois fois, donc, dans le chant où elle vient en aide à Ulysse) et VII 12; Aréte: *Od.* VII 233 et 335, XI 335.

symbolisme associé à la couleur blanche dans les rites de passage dans la Grèce ancienne et ses connexions avec l'au-delà, particulièrement le rôle que remplit la famille des Néréides - à laquelle Leucothéa est étroitement associée - comme conductrices des âmes des défunts, le tableau que sous-entend le nom de Leucothéa se colore de connotations religieuses très riches. Son intervention auprès d'Ulysse se nourrit en effet de toutes les valeurs de ce riche symbolisme et exprime, au moyen d'effets spatiaux, le caractère liminal de l'expérience d'Ulysse et de l'action divine. L'espace qui accueille cette scène exploite pleinement ses propres éléments et effets pour mettre en valeur l'expérience religieuse forte que vit le héros, tout comme les données narratives mettent clairement en évidence les valeurs de l'espace: en somme, un espace ambivalent, situé au carrefour des deux éléments (l'air et l'eau), *betwixt and between* deux couches de l'univers (aérienne/aquatique), deux domaines distincts des actions divines (aérien/maritime), deux mondes (en haut/en bas, en deça/l'au-delà).

C'est dans un endroit situé non loin du rivage phéacien que Leucothéa «semblable à une mouette, en volant [elle] surgit de l'eau» (v. 337: αἰθυίῃ δ' ἐικυῖα ποτῇ ἀνεδύσετο λίμνης): la terre (à proximité de laquelle a lieu l'intervention de la déesse), la mer (des flots de laquelle elle surgit, étrangement désignée, ici, par le mot λίμνη «lac, étang », loin donc de l'image de la mer troublée par la colère de Poséidon et battue de vents, loin aussi de l'image d'une mer apaisée par l'apparition de la déesse, car elle n'agit pas dans ce sens) et l'air (auquel la déesse métamorphosée emprunte la figure de la mouette et la forme dynamique d'action, le vol) se conjuguent dans une forte image visuelle remplie de significations. Les trois éléments et les domaines spatiaux correspondants, bien distincts, ne sont pas pour autant indifférents l'un à l'autre: ils se trouvent en rapport tantôt d'homologie tantôt d'opposition[13]. Leucothéa dépasse ainsi la ligne de faîte de la mer et prend la forme hybride, aéro-aquatique, d'un oiseau de mer en vol. Son mouvement est exprimé par le verbe ἀναδύνω, le verbe qui était employé au premier chant de l'*Iliade* (v. 359 et 496) pour décrire le mouvement par lequel Thétis jaillit des flots en route vers l'Olympe. L'apparition saisissante de la déesse-mouette est aussi fulgurante, puisque Leucothéa passe immédiatement à l'action, s'assied sur le radeau d'Ulysse et lui parle. L'image joue, à son

[13] Hormis les homologies et les oppositions entre l'air et l'eau marine, récurrentes dans toutes les scènes de tempête, la terre que saisit Ulysse est «ferme», contrairement à l'agitation des flots, et le verbe qui désigne le geste d'Ulysse, ἐφάψεαι «saisir», renvoie à un contact étroit, confirmant l'arrivée et la fin de la situation précédente, ambigüe, car il flottait au gré des vents et des courants.

tour, sur l'ambivalence des symboles ou sur leur ambiguïté, parce qu'on ne nous dit pas qui s'assied sur le radeau et qui parle: la déesse est-elle transformée en mouette qui emprunterait ainsi le symbolisme de tout oiseau qui s'assied sur les embarcations des navigateurs en péril? Ou ressemble-t-elle à une mouette par sa façon d'apparaître ou par sa façon de se montrer à Ulysse? La déesse est-elle reconnaissable désormais en tant que telle ? Ici, comme ailleurs, dans bien d'autres épiphanies divines homériques, on distingue à peine entre métamorphose et similitude[14]. À la fin de son intervention, la déesse disparaît exactement comme elle était apparue (v. 352-353: αὐτὴ δ' ἂψ ἐς πόντον ἐδύσετο κυμαίνοντα/ αἰθυίῃ ἐικυῖα· μέλαν δέ ἑ κῦμα κάλυψεν). En revanche, beaucoup plus «lisible» est le symbolisme de l'objet divin qu'offre Leucothéa à Ulysse et auquel, en fait, il doit son salut: le célèbre κρήδεμνον l'un des attributs des Néréides[15], appartenant à la famille des accessoires spécifiques aux voyages transaériens et transmarins, avec l'écharpe gonflée par le vent ou l'étoffe légère qui claque au vent, aussi bien dans le vêtement masculin que dans le vêtement féminin, ou les cheveux voltigeant sur les épaules. Porté sur sa poitrine après qu'Ulysse a retiré ses vêtements, le voile accompagne le héros et lui permet d'atteindre le rivage. Mais, une fois qu'il y arrive (αὐτάρ), au moment et au point précis où Ulysse touche la terre ferme, il doit le lancer dans la mer, «en arrière, l'écartant de [lui]… très loin de la terre ferme» tandis qu'il doit détourner la tête (v. 348-350: αὐτὰρ ἐπὴν χείρεσσιν ἐφάψεαι ἠπείροιο,/ ἂψ ἀπολυσάμενος βαλέειν εἰς οἴνοπα πόντον/ πολλὸν ἀπ' ἠπείρου, αὐτὸς δ' ἀπονόσφι τραπέσθαι).

Le rôle d'Ino se joue en trois temps: d'abord, elle émerge des flots, en une parfaite épiphanie, ensuite, elle réconforte le héros, prédit son salut et lui offre son voile, enfin, elle disparaît. Si la déesse apparaît à Ulysse pour lui montrer la route et pour le conduire au

---

[14] À ce sujet, voir les observations de Dietrich 1983 et Bierl 2004: 44. Piettre 1996: 107 repose sur le caractère «problématique» de l'apparition d'Ino-Leucothéa.

[15] Bacchylide mentionne le voile que les Néréides ont offert à Aethra à l'occasion de son mariage avec Poséidon (*Dith.* XVII 38); Philostrate décrit l'écharpe que Galatée portait sur la tête pendant son voyage à travers la mer (*Imag.* II 18. 4). Voir aussi le motif du voile des Néréides dans l'iconographie, par exemple sur un stamnos-pyxis béotien à f. n. de Thèbes, daté du dernier quart du Ve s. av. J.-C. (Paris CA 4502). Leucothéa Καφείρα (mélange entre Ino-Leucothéa et Halia-Leucothéa rhodienne, cf. Diod. Sic. V 55. 7) se retrouve à Samothrace sous les mêmes traits d'Ino-Leucothéa, chargée de tendre aux initiés une écharpe de pourpre pareille au κρήδεμνον remis à Ulysse (Schol. Ap. Rhod. *Arg.* I 917). D'autre part, on a souligné le grand nombre de femmes portant des voiles sur la tête dans les poèmes homériques (voir, à cet égard, les références bibliographiques fournies par Kardulias 2001: 26, n. 7), également la fréquence inhabituelle du mot κρήδεμνον au chant V de l'*Odyssée* (cf. *ibid.*).

rivage, c'est son voile pourtant qui lui fraye un chemin et lui permettra un retour chez lui. Cependant, le voile est le sien, donc il est divin, ce qui renvoie à l'idée – fréquente en Grèce et récurrente à travers notre étude – que la puissance divine peut se concrétiser en gardant sa puissance. Plus qu'un talisman[16] ou un objet de travesti avec des implications rituelles (rite de passage et transition vers une nouvelle existence)[17], le voile est un véritable instrument de passage et contient en soi les sèmes rituels spécifiques. Le voile remplace les vêtements qu'une autre déesse, Calypso, avait offerts à Ulysse, comme expression extériorisée de l'immortalité, de même qu'une autre déesse, Éos, avait revêtu Tithon de beaux habits, après l'avoir enlevé et déposé dans son palais, au bord de l'Océan (*HhAphrod.* 225-227). Leucothéa, elle, offre son voile à Ulysse transitoirement. Appliqué sur le corps nu, sous la poitrine (ὑπὸ στέρνοιο, v. 346), il exerce un effet apaisant autant sur son corps que sur son esprit, car, une fois attaché au corps, il est censé épargner à Ulysse toute «crainte de souffrir ou de périr» (v. 346-347: τῇ δέ, τόδε κρήδεμνον ὑπὸ στέρνοιο τανύσσαι/ ἄμβροτον· οὐδέ τί τοι παθέειν δέος οὐδ' ἀπολέσθαι)[18]. Comme nous l'avons déjà vu, la pratique de la nudité et du contact direct avec le sol représente une partie essentielle de plusieurs rites de passage et d'initiation, particulièrement dans certaines pratiques rituelles «chamaniques» bien attestées[19]. Ulysse, lui, n'a pas à demeurer immobile, inerte, gisant à terre. Au contraire, on lui demande d'abandonner son radeau et de nager vers le rivage, avec seulement le voile étendu sur son corps. Le voile assure ainsi le contact avec l'élément aquatique, il se pose comme intermédiaire divin entre le corps humain et le domaine marin. En dépit de son allure diaphane et «atmosphérique», le voile permet au naufragé de se frayer un chemin parmi les vagues puissantes. C'est que parmi les objets ambivalents spécifiques à l'espace liminal situé entre l'air et la surface de la mer, le voile représente peut-être la figure parfaite: son

---

[16] Une scholie à Ap. Rhod. *Arg.* I 917, voit dans le voile remis par Ino à Ulysse un objet analogue à la bandelette de pourpre que portent les initiés de Samothrace pour se garder des dangers de la mer.

[17] C'est l'interprétation que propose Kardulias 2001 dans son article.

[18] Cependant, H. A. Shapiro, «Coming of Age in Phaiakia: The Meeting of Odysseus and Nausikaa», dans B. Cohen (éd.), *The Distaff Side: Representing the Female in Homer's* Odyssey, New York, 1995, p. 155-164 (en spéc. p. 158-159 et pl. 27) présente un pyxis datant du Ve s. av. J.-C. sur lequel est représentée la rencontre entre Ulysse nu, le voile encore attaché autour de ses épaules, et Nausicaa. Si le motif du voile, perçu souvent comme objet ornamental, peut échapper à son symbolisme primaire, celui de la nudité du corps respecte toutefois les données homériques.

[19] Bonnechère 1998: 442 et n. 24 (l'exemple de Strepsiade d'Aristophane). Pour des exemples «chamaniques», voir Bremmer 1983: 39. D'autres commentateurs, tel Segal 1994: 12-64, associent la nudité du corps d'Ulysse à l'imagerie des renaissances après une longue période passée à proximité de la mort, comme c'est le cas pour Ulysse après son long séjour auprès de Calypso.

apparence renvoie autant à l'allure vaporeuse de l'air qu'à celle ondoyante et berçante des vagues marines; il vole et flotte avec la même aisance, il enveloppe et cache ainsi que le font et l'air et les flots. Ce n'est pas un hasard si les voiles occupent une place de choix parmi les accessoires des dieux, surtout des divinités marines et aériennes et particulièrement dans leurs apparitions, car nous ne devons pas oublier combien la nature divine aime à se voiler, à s'envelopper sous des formes sensibles ou à se dévoiler en se voilant. Grâce à ses doubles capacités, le voile offert par Leucothéa à Ulysse à la fois le soutient et le transporte, bien qu'il n'exerce aucune action explicite. Plus que de porter ou transporter le héros, il lui assure la traversée de l'espace marin qui, en même temps, sépare Ulysse de la terre et l'y relie. De plus, le voile divin fait et défait d'autres espèces de passages: il «défait» le héros de l'immortalité promise par la divine Calypso (*Od.* V 136) et le relie à sa condition de mortel, uni par les liens du mariage à Pénélope; il sépare Ulysse du spectre de la géographie fictive et le conduit vers les Phéaciens qui, eux, en véritables passeurs, le ramèneront dans son pays natal, donc dans la société humaine[20]; il arrache le héros au naufrage et à la mort qui le menaçaient et l'amène vers la terre qui lui sauve la vie. Si l'action de Leucothéa se dessine, en termes graphiques, comme un aller-retour sur l'axe «vertical» entre les abîmes marins et la région inférieure des airs, où elle vole semblable à une mouette et s'assied sur le radeau flottant, l'action du voile ne suit que l'axe «horizontal» de la ligne de faîte de la mer. Cette trajectoire horizontale est la pleine figure de l'unique forme de passage qu'un mortel peut opérer. Si l'ascension, l'envol et toute forme d'élévation dans l'air sont interdits aux mortels, si leur plongeon dans les flots équivaut à la mort, suivre la ligne du terrain est leur seule possibilité de passer, dépasser et se dépasser. La transition d'un endroit à l'autre, bien qu'en ligne horizontale, leur permet de dépasser leur condition de mortels fixés à la terre. À la différence de la mécanique des déplacements divins qui n'ont à franchir aucun obstacle et qui éliminent d'un coup la tension entre le haut et le bas, la dialectique des voyages des mortels – vue comme forme d'expérience formatrice à cause justement des obstacles qu'ils ont à franchir – entraîne d'autres formes de confrontations spatiales, issues des contraintes et des tensions que l'espace offre à leur regard et à leurs pas. L'opération qu'assure le voile divin respecte cette dialectique des contraintes, y compris du point de vue temporel: le passage d'Ulysse ne s'effectue pas d'un coup, mais «durant deux jours et deux nuits, il dériva/ Sur les flots

[20] Kardulias 2001: 26: «Ino's loan not only saves Odysseus' life, but symbolically separates him from the world of war and fantastic adventures and prepares him to return to human society».

hérissés et vit souvent la mort de près» (v. 388-389). Ce n'est qu'à l'aube du troisième jour que le vent s'arrêta de souffler, que le calme s'établit, qu'Ulysse vit le rivage et qu'un coup de mer le projeta sur la côte rocheuse, un coup qui aurait troué sa peau et aurait fracassé ses os si une autre intervention divine ne s'était produite, celle d'Athéna (v. 427). Dès qu'il eut saisi la terre ferme, Ulysse «se débarrassa du voile offert par [Leucothéa]/ Et le lança dans le courant qui poussait vers la mer; / La vague l'emporta au fil de l'eau, et peu après/ Ino le recueillit» (v. 459-462). Le voile divin agit ainsi comme un véritable «automate» divin qui trouve seul, porté par le courant aquatique, la voie de retour vers son possesseur.

Appendice XII: Îles flottantes

Une belle preuve de la manière dont la structuration du monde se peaufine graduellement et s'achemine vers un monde mis en ordre, voué à la stabilité et à l'équilibre, apparaît avec le processus de fixation des îles flottantes sur l'assise stable et immuable de l'univers, l'assise terrestre qui délimite l'abîme marin. Le nom originel de ces îles, Πλανησία ou Πλανασία[1], qui se rattache à la famille de πλανάω «faire errer, égarer» dont les formes de sens passif, les plus fréquentes, gravitent autour du champ sémantique de l'errance (πλανάομαι, πλάνης, πλανητός)[2], est significatif et qualifie d'emblée leur nature. Mi-continentales, mi-marines, sans racines et sans relais avec la terre ferme, encerclées par la mer et portées au gré du hasard par son flux, résidant partout et nulle part, les îles errantes représentent par excellence la figure spatio-temporelle de l'*ailleurs.* Vu leur caractère atypique, étrange, et le statut particulier de l'insularité et de l'aura mythique propre à chaque île dans l'imaginaire grec[3], la présence du motif de l'île flottante dans la tradition mythique ne doit pas étonner. On en retrouve des échos dans la cosmologie de Thalès, qui représente la terre entière flottant sur l'eau[4], chez Pindare, Hérodote, Callimaque, dans les *Argonautiques*, et bien au-delà[5] et ailleurs, dans le thème distinct des roches mouvantes[6].

L'idée d'île flottante apparaît tôt dans la pensée grecque, dès l'*Odyssée*, avec l'île d'Éole (*Od.* X 3: πλωτῇ ἐνὶ νήσῳ), île «mouvante» (φορητή) parce qu'elle «n'a pas de

---

[1] L'hésitation entre η et α ne doit pas nous étonner puisqu'elle se rencontre dans d'autres toponymes grecs qui possèdent le même suffixe. Pour d'autres exemples, voir Moret 1997: 37-38, n. 50.

[2] Cf. *DELG su.*; Moret 1997: 38 repousse d'autres interprétations «manifestement infondées», telles les significations d'«éparpillé, dispersé» (P. Gössler), d'île des «pirates» (A. Schulten, Garcia y Bellido), l'île qui «trompe, égare» (l'interprétation traditionnelle, depuis le XVIIIe s. au moins: J. A. Mayans y Siscar, W. Pape et G. Bensler, A. Solari).

[3] F. Létoublon, P. Ceccarelli et J. Sgard ont réuni de nombreux articles dans un volume qui a pour titre *Impressions d'îles*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996 et Françoise Létoublon souligne: «Le thème de l'île semble se rencontrer sitôt que la littérature existe, et avant même qu'elle ne soit conservée sous forme écrite, dans les mythologies» (p. 10). Mentionnons, à titre d'exemple, quelques repères bibliographiques: Dion 1977: 151-154 (*Appendice* A: «Sens du mot "nèsos" dans les "récits d'Ulysse"»); P. Ceccarelli, «Nesiotika», *ASNP* 19 (1989), p. 903-935; E. Gabba, «L'insularità nella riflessione antica», dans F. Prontera (éd.), *Geografia storica della Grecia antica*, Roma-Bari: Laterza, 1991, p. 106-109; S. Vilatte, *L'insularité dans la pensée grecque*, Besançon: Les Belles Lettres, 1991, etc.

[4] Carena 1962 rapproche les influences égyptiennes et phéniciennes qu'il distingue dans la cosmologie de Thalès de l'idée de la navigation solaire qu'on trouve chez Stésichore et Mimnerme.

[5] Pour l'inventaire des sources et un aperçu de la question des îles flottantes, voir Cook 1940, III, 2: 975-1015 («Floating Islands»).

[6] Pour l'inventaire des sources et un aperçu de la question des roches mouvantes, voir Cook 1940, III, 2: 975-978; *RE* XX, 2, 1950. col. 2187-2199 (F. Gisinger); Lindsay 1965.

racines» (μὴ ἐρριζῶσθαι), selon la lecture d'Aristarque du vers homérique[7]. S'y ajoute le thème mythique des deux roches mobiles qui se referment sur ceux qui tentent de les traverser, illustré par les Πλαγκταί πέτραι, «comme les nomment les dieux bienheureux» (*Od.* XII 59-72 et XXXIII 327), allusion peut-être au passé lointain et au temps mythique auquel appartiennent ces formes de mouvement chaotique et, en l'occurrence, à l'ancienneté des croyances et des représentations cosmologiques correspondantes. La description homérique de l'île d'Éole, à jamais flottante car le flottement est inhérent à sa nature, nous permet de cerner les traits spécifiques que revêtaient de telles structures spatiales dans les représentations de l'imaginaire grec. Elle appartient à Éole, fils d'Hippotès, une figure mal définie dont l'ascendance reste aussi obscure[8]. Le vague ne relève pas seulement de son nom, αἴολος signifiant «rapide» ou «changeant», mais aussi de sa place parmi les figures divines. Sa fonction est de «maître des vents»[9], fonction à laquelle les traits exprimés par son nom sont parfaitement adaptés; qualifiant uniquement la puissance physique, apparentée à la force de l'élément qu'il régit, les traits d'Éole montrent aussi son appartenance au répertoire des figures divines très anciennes. Même son titre de φίλος ἀθανάτοισι θεοῖσιν, «cher aux dieux ou proche des dieux» (*Od.* X 2) le rattache autant au groupe des figures du temps mythique de l'âge d'or qui jouissent de rapports particuliers avec les dieux qu'à celui des peuples bienheureux résidant aux confins de la terre et dans leur monde à eux, déconnectés de l'espace et du temps réels. Le maître des vents se montre aussi un spécialiste dans l'art de lier, puisqu'il ferme le sac «pour empêcher le moindre souffle d'en sortir» (v. 24), ce qui le rattache à la génération des divinités primordiales douées de cette μῆτις et des significations qui en découlent. Dans l'échec d'Ulysse dans une traversée dont il avait écarté tout danger potentiel, Éole voit le signe manifeste du blâme, de l'arrêt ou de l'opposition des dieux à son dessein initial ou bien il sanctionne, lui-même, l'acte de démesure commis par les compagnons d'Ulyse et, avec eux, Ulysse lui-même[10]. En le renvoyant, Éole laisse Ulysse errer et laisse la mer et les

---

[7] Cf. Eust. *ad Od.* X 3.
[8] Ballabriga 1998: 94-95.
[9] *Od.* X 21-22: κεῖνον γὰρ ταμίην ἀνέμων ποίησε Κρονίων/ ἠμὲν παυέμεναι ἠδ' ὀρνύμεν, ὅν κ' ἐθέλῃσι.
[10] L'attitude d'Éole envers Ulysse, d'abord bienveillante, devient, à leur deuxième rencontre, celle d'un juge et relève des principes de fonctionnement de l'ordalie. Au début, Éole accepte volontiers de remettre les navires d'Ulysse en route et attache à sa nef, dans un sac fait d'une peau de taureau et fermé d'un fil brillant d'argent, tous les vents qui sifflent partout. À cause de la sottise des compagnons d'Ulysse et de leur désir

dieux juger et décider de son sort, non par ce qu'il est incapable d'intervenir au secours du héros, puisqu'il est le maître des vents qu'il pouvait «déchaîner ou apaiser selon son gré», habile aussi à lier et délier, donc à toute sorte de stratagèmes. Ce faisant, Éole ne se soustrait pas non plus à une tâche divine qui, par ailleurs, ne lui revient pas, la formule qu'il utilise en témoigne: «il ne m'est pas permis» d'aider, ni de rapatrier (v. 73: οὐ γάρ μοι θέμις ἐστὶ κομιζέμεν οὐδ' ἀποπέμπειν…). Il se soumet, comme toutes les figures divines ancestrales reléguées aux confins du monde après avoir joué leur rôle dans le processus cosmologique de structuration de l'univers, aux desseins et aux décisions des dieux olympiens (δίκη θεῶν), garants de l'observance des lois et de l'ordre actuel du monde. La décision d'Éole est irrévocable et la leçon qu'il apprend aux marins est profondément morale: malgré ses lourds sanglots, Ulysse est contraint de reprendre ses errements, de «voguer plus loin, le cœur plein de tristesse», sans que nul secours ne soit en vue parce que, avoue le héros, «c'était bien leur faute» (v. 79).

Revenons à l'île d'Éole. Son aspect est aussi mal défini parce qu'elle n'est pas localisée précisément, ce qui s'accorde avec la nature de ses résidents. Elle représente une étape dans l'itinéraire errant d'Ulysse, précédée par les aventures chez les Cyclopes – d'autres figures «chères aux dieux» parmi lesquelles Polyphème, fils de Poséidon et de la nymphe Thoosa, fille du vénérable Phorkys -, suivie, après l'impossibilité de retourner à Ithaque, des aventures chez les Lestrygons, où «les chemins du jour sont près des chemins de la nuit» (*Od.* 86). Les sèmes sont ceux de l'espace-temps proche des origines. De plus, avec de tels repères, on est censé suivre le parcours d'Ulysse à l'intérieur d'un espace fictif où distances et repères géographiques sont abolis. Les renversements y sont constants, mais le désordre est parfaitement ordonné, car toutes les inversions correspondent à l'espèce d'espace qu'elles illustrent. Bien que flottante, l'île d'Éole n'erre point, car Ulysse la retrouve à son retour; elle est, pour ainsi dire, bien fixée dans son flottement. En dépit de son allure apparemment instable, l'île d'Éole est entourée d'un rempart de bronze indestructible (πλωτός χάλκεον) et, au milieu, s'élève un rocher lisse (λισσὴ δ'

---

impie de voir ce qui ne leur était pas permis de voir, parce que caché à l'intérieur d'un objet divin, le dessein d'Éole à l'égard d'Ulysse n'aboutit pas: l'outre ouverte, les vents s'en échappèrent et les hommes de l'équipage furent frappés d'un ouragan qui les poussa au large, loin du rivage de leur pays qu'ils étaient sur le point d'atteindre. De retour chez Éole, Ulysse lui demande à nouveau de l'aide mais cette fois, il se heurte à son refus. Bien plus, Éole le renvoie, en le confiant au jugement ordalique de la mer et des dieux: «Décampe de l'île en vitesse, opprobre des vivants !/ Il ne m'est pas permis d'aider ni de rapatrier/ Un homme que les Bienheureux poursuivent de leur haine./ [Va-t'en, puisque tu viens ici haï des Immortels]» (*Od.* X 72-75).

ἀναδέδρομε πέτρη), qui rappelle, par exemple, la roche lisse du premier Écueil où est creusée la sombre caverne de Scylla (*Od.* XII 79) et met en valeur l'état primitif que cette structure insulaire signifie dans les représentations mythico-poétiques. Au-delà des paradoxes que génère l'image du rempart, à savoir qu'il entoure une île flottante, pourtant alourdie de bronze, il lui donne l'aspect d'une citadelle, mais pas de fondements, il représente une figure spatiale de la frontière et de la limite: le rempart renferme solidement l'espace insulaire dans une clôture parfaite, la délimite de l'extérieur et l'isole. À l'intérieur, la ville et la demeure, l'enceinte du palais et l'île dans son entier se confondent. Fermée, vouée à un cloisonnement, autonome, repliée sur elle-même, l'île affiche d'autres contradictions qui ne s'avèrent pourtant qu'apparentes parce que l'autarcie dans laquelle vivent ses résidents correspond parfaitement à sa propre nature: il s'agit, en effet, d'une cellule familiale, réduite uniquement à Éole, à sa digne femme sans nom et à leurs enfants, aussi anonymes, six fils et six filles unis entre eux, voués alors à une forme pure de mariages consanguins entre frères et sœurs, ces dernières étant des «épouses chastes» (v. 11). L'immobilité règne, ce qui renforce l'allure aspatiale et atemporelle de l'endroit: *assis* aux côtés de leurs parents, «ils passaient leur temps à goûter aux mets les plus divers». Bien qu'en dehors de l'espace et du temps, les résidents vivent au rythme binaire quotidien: «Le jour, ce n'étaient que clameurs et fumets de rôtis/ Dans le palais; la nuit, chacun, près de sa chaste épouse,/ Allait dormir sur les tapis de son lit ajouré» (v. 10-12). Mais il n'y a pas à s'étonner: s'agissant d'un maître des Vents, à l'aspect très anthropomorphique, Éole ne saurait résider que dans un pays à allure flottante. Son île, comme les Symplégades ou les Planctes, se trouve aux confins de l'univers où «les éléments restent dans un état pour ainsi dire chaotique, où la terre ne constitue pas un élément fixe et enraciné, mais est mobile comme l'onde elle-même»[11]. En vertu des liens d'Éole avec les figures divines ancestrales et le temps mythique des origines, l'île où il réside hérite des traits du remous spécifique à la réalité première, encore indifférenciée, mais portant en son sein toutes les formes et les figures spatiales possibles. Le flottement est une de ces figures, l'entrechoquement rythmique des Roches Errantes, des Planctes, des Synormades, des Symplégades ou des Roches Cyanées en est une autre[12], chacune d'elles renvoie à l'état indéfini, non structuré

---

[11] Ballabriga 1998: 94.

[12] Pour les Planctes, voir *supra*, chap. II. 2. 3. 2. Pour les Symplégades et les Roches Cyanées, voir *supra*, chap. VI. 6. Sources littéraires qui mentionnent ces dernières: Sim. fr. 546 Campbell (συνορμάδας); Pind. *Pyth.* IV 207-211 (décrit comment Argo les franchit, à l'aide de Poséidon, sans les nommer); Eur. *Méd.* 2 (les

de l'espace dans les stades primitifs de sa constitution. Rien de magique dans ces mouvements de rochers vivants, nous avons à la base une simple observation de la nature. Le flottement ou le heurt cyclique leur est donné à jamais parce qu'ils font partie de leur condition: c'est pour cela que le flottement ne voue pas l'île à l'instabilité, que le choc chaotique est pourtant régulier. Tout au plus, on voit que, seule, une intervention exceptionnelle met fin à ces sortes de mouvement, tel le passage des Argonautes, chez Pindare, Apollonios de Rhodes, Apollodore et dans les *Argonautiques orphiques*, événement héroïque et «civilisateur» après lequel les Roches Cyanées se fixent et s'enracinent[13]. Cela est possible, cependant, parce que les dieux avaient décrété qu'il en serait ainsi si un navire réussissait à passer l'épreuve. Quant aux îles errantes, ce n'est que grâce à un acte divin qu'elles sont rendues immobiles et qu'elles se fixent à leur place: de tels actes de fondation relèvent du «programme» cosmologique et théologique du règne olympien concernant l'agencement et l'ordonnancement des éléments et des structures spatiales du monde.

Voyons le cas de la célèbre Délos. Ses traits, d'après la description qu'en fait l'*Hymne homérique à Apollon*, sol rocheux, circularité et encerclement maritime, mauvaise réputation parmi les hommes[14], s'apparentent à plusieurs égards à ceux des îles errantes dans la tradition littéraire grecque: superficie exiguë qui ne pouvait s'accommoder que d'un peuplement réduit; fertilité réduite, ce qui faisait que ces îles ne sont guère attirantes, qu'elles ne peuvent être qu'amers pour les marins grecs, points de repère sur les routes qui, tout en longeant les côtes, les laissaient à l'écart; sol démuni d'humus et de couverture végétale, nature pierreuse ou caillouteuse qui les rendaient dangereuses[15]. À la différence

---

nomme Symplégades et les appelle aussi κυάνεαι «de sombre azur», ce qui peut être un simple adjectif ou un nom apposé aux Symplégades); Hdt. IV 85 (Darius les appelle les Κυάνεαι, mais, pour les Grecs, elles étaient autrefois les Planctes); Ap. Rhod. *Arg.* II 317-340, 549-610 (Κυάνεαι); Apollod. *Bibl.* I 9 22 (Κυάνεαι); *Orph. Arg.* 695 et s. (Κυάνεαι). On pourrait ajouter les îles Strophades qu'évoque Apollonios (II 285 et 296-297), les îles «qui se meuvent en tournant» dont le nom provient du fait qu'elles représentent l'endroit où les Boréades, lancés à la poursuite des Harpyes, auraient fait demi-tour (στροφή).

[13] Ajoutons l'île de Patmos, qui, selon une inscription, serait restée cachée dans les profondeurs de la mer jusqu'à ce que Oreste y ait établi le culte d'Artémis, geste fondateur et «civilisateur» (cf. Cook 1940, III, 2: 985).

[14] *HhApoll.* 16 («Délos la pierreuse»), 26-29 (l'île pierreuse qu'entourent les vagues noires, des deux côtés, sous l'effet des souffles des vents), 65 («on parle très mal de moi chez les hommes»), 72 («île toute de cailloux»). Dans son *Hymne à Délos* (v. 11-16), Callimaque rejoint la tradition de l'*Hymne homérique* pour décrire l'île: «terre venteuse», «terre sans labours», «roche battue des flots», habitée seulement par les pêcheurs. Au sujet du paysage délien, voir W. Deonna, «La végétation à Délos», *BCH* 70 (1946), p.154-163.

[15] Moret 1997: 32-36. Ces traits sont récurrents - surtout si on adopte le point de vue du navigateur, en replaçant donc ces îles dans leur contexte maritime décrit dans les sources littéraires - mais pas définissants

de telles îles ou des îles erratiques mythiques qui partagent ces traits, Délos n'appartient pourtant pas à la géographie des confins, comme les autres. Ces quelques traits ne sont pas suffisants pour qualifier la Délos hymnique d'île flottante, surtout que l'*Hymne* ne mentionne pas cet aspect. Tout au plus, la mise en évidence du paysage escarpé et du manque de ressources naturelles de la pauvre Délos, en opposition avec les autres endroits, bien plus riches et réputés, que Létô avait visités à la recherche d'un asyle, sert à magnifier le rôle que, seule, l'île de Délos a accepté de jouer: celui d'abriter la grande déesse et de lui permettre d'accoucher de son illustre fils sur son sol. Le choix de Délos, qui n'avait rien qui justifiât son choix comme comme lieu d'enfantement d'Apollon, s'explique aussi pour des raisons qui tiennent de la construction savamment géométrique de l'*Hymne*[16]. Au niveau spatial, toute la série des lieux visités jusqu'à l'arrivée à Délos converge vers le lieu géométrique constitué par le lieu de la naissance d'Apollon, ce qui montre le rôle instrumental joué par le catalogue des errances de Létô, aussi le rôle essentiel assigné à Délos. La déesse met au monde Apollon dès que l'île accepte de les accueillir, elle et son fils: «Elle serra les bras autour du palmier, posa ses genoux sur l'herbe douce./ Et *la terre sourit en dessous d'elle*» (v. 117-118). À la vue de son nouveau maître divin marchant *sur son sol* (v. 133), «Délos entière se couvrit d'or» (v. 136), de même que les déesses assistant à l'accouchement de Létô frémirent à la vue du nourrisson divin arrivant à la lumière. En effet, les réactions et de l'île et des déesses reprennent le schéma classique des scènes des naissances divines. La réaction de Délos est rendue encore plus explicite dans le vers qui suit: «Elle était ravie: un dieu l'avait prise pour y faire sa maison […] Elle était en fleur, comme la cime d'un mont couvert de forêts» (v. 137-139). C'est que l'autorité du dieu, déjà en exercice, rayonne. Possédée par le dieu désormais titulaire et tutélaire, l'île voit de plus confirmé son nouveau et éminent statut religieux. Remarquons, dans les expressions soulignées, la présence des sèmes telluriques avec connotation chthonienne (nous y reviendrons).

Dans l'envolée lyrique théognidéenne qui ouvre ses élégies par l'évocation de l'épiphanie du nouveau-né Apollon, on retrouve une scène apparentée à plus d'un égard à celle de l'hymne: «un parfum divin baigna l'immense Délos tout entière, la terre géante

---

parce que *planasia* est, en fait, «un adjectif grec lié au champ sémantique de l'errance, dont aucune des significations possibles ne convient à l'évocation d'un aspect physique» (cf. Moret 1997: 31).

[16] Et que nous avons exposées au début du chapitre concernant le voyage d'Apollon sur la terre, voir *supra*, chap. IV, p. 209-210.

sourit, et, dans ses profondeurs, se réjouit la blanche mer»[17]. Dans l'hymne à Apollon provenant du Trésor des Athéniens[18], on remarque la tendance à renforcer le côté merveilleux et fantastique du récit. Sous des influences attiques, le palmier que Létô entourait de ses bras, est remplacé par l'olivier sacré, voire par une seule branche dont Létô, au seul toucher, a senti l'action bienfaisante: «[…] Phébus, qu'enfanta l'heureuse Latone près du fameux lac, quand, dans les luttes de l'enfantement, elle eut touché de ses mains une branche verdoyante du glauque olivier» (lignes 5-9). La joie ressentie par toute la nature à l'heure où Apollon vit le jour est universelle, ce qui se situe dans le prolongement du côté merveilleux de l'accouchement: «Le ciel était tout en joie, sans nuage, radieux; dans l'accalmie des airs, les vents avaient arrêté leur vol impétueux; Nérée apaisa la fureur de ses flots mugissants; ainsi fit le grand Océan, qui entoure la terre de ses bras humides» (lignes 9-13). Tous les niveaux du monde réagissent, le ciel, les airs, les flots marins et l'onde océanienne. L'évocation des noms de Nérée et d'Océan, conformément aux fonctions qu'ils remplissent dans la *Théogonie* hésiodique comme figures cosmogoniques et divinités primordiales sert à magnifier le moment de la naissance d'Apollon jusqu'à lui donner une dimension d'apothéose. Cependant, la grande absente est Gaia elle-même… Sur l'une des plus anciennes représentations iconographiques de Létô[19] (vers 680 av. J.-C.), sur le col d'un pythos à reliefs de Thèbes est représentée une figure féminine debout de face, les bras levés à hauteur de sa tête et portant un *polos* d'où partent des rameaux de fleurs et de fruits: on pourrait y voir une façon naïve d'exprimer à la fois la joie qui remplit la nature entière à la naissance du dieu et la prospérité qui comblera dorénavant le site délien, à moins que cette image d'épanouissement végétal ne fasse allusion à la joie ressentie par la Terre nourricière.

Rien dans ces exemples n'indique cependant que Délos aurait été auparavant erratique et qu'elle se serait fixée pour permettre la délivrance de Létô ou une fois Apollon né. En revanche, dans son *Hymne à Zeus*[20], Pindare décrit Délos comme une «fille de la mer» (v. 3: πόντου θυγάτερ)[21], tout d'abord une île flottante et «portée au gré des

---

[17] Thgn. *Élég.* I 8-10.
[18] Publié par Weil 1894.
[19] *LIMC su.* Létô, no. 9 (A. Peschlow-Bindokat). L'A inclut ce document parmi les représentations incertaines: selon Schefold et Blome, la scène représenterait Létô accouchant, alors que d'autres y voient une scène à mettre au dossier iconographique d'Artémis.
[20] Pind. *Hymne* I, fr. 33c-33d (cité par Strab. X 5. 2). Voir aussi le traitement de l'île errante de Délos dans l'hymne homonyme de Callimaque.
[21] L'île pindarique de Rhodes est aussi «germe de l'onde marine» (*Ol.* VII 69-70).

vagues», φορητὰ κυμάτεσσιν (v. 6), qui se fixa justement à l'occasion de la naissance d'Apollon: il arriva alors que, pour permettre à Létô d'accoucher de son fils, «quatre colonnes chaussées d'acier, issues du fond de la mer, donnèrent au roc mouvant l'assise de leurs chapiteaux» (fr. 33d. 5-10). L'image est grandiose: on voit l'assise terrestre située dans l'abîme marin offrant des attaches à une entité de même nature minérale, ballottée par les flots des eaux de surface. L'île se trouve ainsi immobilisée à jamais, enracinée et liée à la matière à laquelle elle appartient par sa nature. La stabilité et l'équilibre qu'elle gagne ne sont rien d'autre que les signes d'un processus de mise en ordre, effectué d'après les principes cosmologiques de l'axialité. La force centripète vient d'en bas, du fond de la mer et de l'assise terrestre qui soutient l'univers entier et qui garantit son ordre. Une étonnante opposition entre les couches de la mer apparaît: l'île auparavant mouvante, instable, errant contre son gré, selon les fluctuations ondoyantes et changeantes des flots de surface, sur le dos immense de la mer, en perpétuel remous désordonné et confus, est désormais fixée dans un équilibre stable et invariable, enracinée à la terre, attachée à la matière à laquelle elle s'apparente. Rattachée aux abîmes marins et à l'assise terrestre par son fondement, l'île devient en quelque sorte un miroir de Gaia, dont la participation à la naissance d'Apollon était subtilement évoquée dans l'*Hymne homérique à Apollon* ou chez Théognis.

Pindare ne précise pas le nom de l'auteur divin de cette transformation, il se contente de la qualifier de θεοδμάτα «fondée par les dieux» (fr. 33c.1), ce qui confirme que l'œuvre d'enracinement de l'île est divine et qu'elle fait partie du processus progressif de mise en ordre du monde, selon les lois divines et d'après une logique cosmologique *technomorphique*, selon les termes de Walter Burkert[22]. D'autres sources plus tardives vont dans ce sens et désignent Zeus ou Poséidon - ce dernier par contamination peut-être avec l'*Hymne à Délos* de Callimaque, comme on le verra -, ce qui convient à leurs fonctions liées à la stabilité et à l'ordre, respectivement aux fondations[23]. La présence de Poséidon à l'arrière-plan de cette œuvre n'a pas de quoi étonner quand on pense que lui aussi doit sa force centripète aux abîmes marins qu'il affectionne et qu'il habite, dans la proximité de l'assise terrestre. De plus, de nombreux auteurs estiment que l'île de Délos ne pouvait pas

---

[22] Burkert 1999: 94-95 et *passim.*

[23] Sur ce sujet, voir Ph. Bruneau, *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale*, Paris: De Boccard, 1970, p. 258 et 267.

être sujette aux tremblements de terre[24], ce qui pourrait être relié au thème de la fixation de l'île, mais valider aussi la possible contribution de Poséidon, l'Ébranleur de la Terre, mais aussi son Pacificateur[25], pour ainsi dire, le dieu qui maîtrise dans les deux sens les secousses sismiques, en les créant et en les apaisant à la fois, selon les principes bifonctionnels de la logique religieuse polythéiste[26]. L'image traditionnelle de Poséidon est celle d'Ἐνοσίχθων, d'Ἐννοσίγαιος, de dieu qui ébranle la terre et la mer[27], qui fend les rochers avec son trident[28], qui les disloque pour en former des îles[29], qui crée des vallons à travers les hautes montagnes[30]; dans le *Cratyle* de Platon, on s'ingénie encore à interpréter le don du dieu comme πολλά σεῖον, l'ébranleur de tout[31]. Poséidon est aussi honoré

---

[24] Pind. fr. 33c. 4 (ἀκίνητον τέρας); Hdt. VI 98, Thuc. II 8. 3; Macrob. *Sat.* III 6. 7, Pline, *HN* IV 66. À ce sujet, voir Barchiesi 1994 : 441.

[25] Voir, par exemple, Pind. *Isth.* VII 38-39.

[26] Parker 2002: 151-152: «The normal rule of Greek polytheism, or so we are told, is that the god who sends a particular evil is also the god who can provide release from it. In a different sphere Poseidon himself provides perhaps the best single illustration of the principle: he is both the god who sends earthquakes and the god to whom one prays for protection from them».

[27] Eschyle, *Pèlerins*, v. 18 fait la synthèse quand il qualifie le temple de Poséidon sur l'Isthme de δῶμα Ποντίου Σεισίχθο[νος «demeure du Marin Ébranleur de la terre». Voir aussi Esch. *Sept.* 308-311, où Poséidon γαιάοχος est avec les Océanides le père des sources d'eau douce. Bacchylide aussi juxtapose les épithètes marines et terrestres de Poséidon (*Dith.* II 19, III 18-19 et 35). Avec son trident, le dieu peut remuer et la terre et la mer (Esch. *Prom.* 924-925). Selon Laurot 2005: 508, on peut parler d'une amphibologie fondamentale de Poséidon, à la fois dieu de la terre et du cheval, et dieu de la mer, en passant par le Poséidon des eaux douces qui fait la transition entre les deux éléments.

[28] Voir, par exemple, la façon dont il punit Ajax, dans l'*Od.* IV 505-508. Cependant, au chant IX de l'*Iliade*, un apparent oxymoron fait de Poséidon l'Ébranleur de la terre un véritable protecteur de la traversée marine (v. 362: εἰ δέ κεν εὐπλοΐην δώηι κλυτὸς Ἐννοσίγαιος). De même, l'*Hymne homérique* qui lui est consacré atteste le double don qu'il a reçu de la part des dieux, «celui de dompter les chevaux, celui de secourir les bateaux» (*HhPos.* 4-5: διχθά τοι, Ἐννοσίγαιε, θεοὶ τιμὴν ἐδάσαντο,/ ἵππων τε δμητῆρ' ἔμεναι σωτῆρά τε νηῶν) et celui de venir en aide à ceux qui naviguent (v. 7: καὶ, μάκαρ, εὐμενὲς ἦτορ ἔχων πλώουσιν ἄρηγε). C'est Poséidon que les Argonautes invoquent lorsque le danger est grand, au moment de franchir les Symplégades (Pind. *Pyth.* IV 207). Dans une prière pour une bonne traversée ou au moment de franchir une passe difficile, on l'appelle δεοπότας (ποντομέδων ou ναῶν) chez Pindare, *Ol.* VI 103-105; *Pyth.* IV 207. Hésiode (*Trav.* 665-668) mentionne que le calendrier de la navigation est réglé par Poséidon parallèlement aux «travaux d'Aphrodite d'or» et aux «dons de Dionysos riche en joie». Pausanias (VII 21. 9) rapporte que Pamphos, qui a composé pour les Athéniens des hymnes très anciens, appelle Poséidon «le dieu qui a donné aux hommes des chevaux et des navires». Au sujet du lien entre Poséidon et les navires, des épigrammes de l'*Anthologie palatine* (VI 164, 349) attestent qu'on plaçait les vaisseaux sous la protection de Poséidon dès la sortie du chantier naval. Parmi ses épiclèses, on rencontre celles de Poséidon Σωτήρ «Sauveur», Αἴσιος «Opportune, favorable», Ασφάλειος «Qui met en sécurité», Σωσίνεως «Qui sauve les vaisseaux» (cf. la base de données des épiclèses grecques de CRESCAM). Voir aussi Laurot 2005, au sujet de Poséidon chez Pindare, Bacchylide et Eschyle.

[29] Selon une légende que raconte Apollodore, *Bibl.* I 38, Poséidon aurait détaché un rocher de Cos pour écraser Polybotès, formant ainsi l'île de Nissyros. Voir, à ce sujet, Cook 1940, III: 14-18.

[30] Voir Hdt. VII 129. 4 au sujet du vallon étroit dans lequel le Penée roule ses eaux, oeuvre, dit-on, de Poséidon qui, lui seul, pouvait séparer l'Olympe et l'Ossa. Voir aussi la scholie *ad* Pind. *Pyth.* IV 246a.

[31] Plat. *Crat.* 402d-403a.

comme celui qui soutient la terre, Γαιήοχος[32], et ses fondements, à titre de Θεμελιοχος[33]. Il est lié aux œuvres de fondation. Selon Hésiode, c'est lui qui a bâti la prison des Titans, dans le Tartare, en plaçant des portes de bronze (*Th.* 732-733). Chez Homère, c'est lui qui, avec Apollon, et Éaque, selon la version de Pindare, avait bâti le rempart de Troie, pour le héros Laomédon, en échange d'un salaire[34], c'est lui aussi qui le détruit après la chute de Troie, finissant l'œuvre d'anéantissement commencé par Apollon et Zeus, nivelant les bords de l'Hellespont, cachant sous le sable le rivage immense, faisant faire demi-tour aux fleuves déchaînés – agents de la destruction – qui retrouvèrent leur lit (*Il.* XII 6-33). Quand il demande à Zeus de le laisser détruire le rempart bâti par les Achéens (*Il.* VII 442-463), il n'est pas animé uniquement par un désir de vengeance ou par sa vanité, furieux de voir que la gloire de ce mur «ira aussi loin que s'épand l'aurore, tandis qu'on oubliera l'autre», celui que lui-même et Apollon avaient élevé, sa requête, en fait, vise le châtiment des Achéens qui avaient bâti le rempart sans l'aveu des dieux et sans leur offrir les sacrifices appropriés, elle vise donc leur démesure et leur mépris des lois religieuses et des principes de l'ordre.

Astérie, sœur de Létô, l'autre fille de Koïos et de Phoibé[35], fait aussi partie du répertoire pindarique des îles ballottées sur les flots. L'histoire de cette île errante débute sous la forme d'un récit classique d'enlèvement: poursuivie par Zeus qui s'était épris d'elle, Astérie se refuse à lui et, en conséquence, est jetée à la mer sous forme de rocher et devient l'île flottante d'Ortygie[36], lieu de naissance d'Artémis, c'est-à-dire en fin de compte Délos,

---

[32] Nombreuses occurrences dans les sources littéraires d'époque archaïque. Voir, à ce sujet, Laurot 2005: 508, n. 43. Souvent, cette épithète accompagne Ἐννοσίγαιος, dans la formule γαιήοχος Ἐννοσίγαιος (*Il.* IX 183, XIII 43, 59 et 677, XIV 355, XV 222, XXIII 584; *Od.* XI 241; Hés. *Th.* 15). Cet apparent oxymoron met en évidence la source et le rayon d'action de Poséidon: il peut ébranler toute la terre parce que c'est lui qui la soutient.

[33] Cf. Chr. Threpsiadès, *Hesperia* 2 (1933), p. 223-236 (inscription d'Éleusis) et les corrections de R. Vallois, dans *REA* 1933, p. 228-229. Certains examens étymologiques essaient de rattacher le nom composite de Poséidon au nom de la Terre (par le second élément, *da*), d'où son rôle d'«Époux de la Terre» (cf. P. Kretschmer, *Glotta* 1 (1909), p. 27 et s.; *GdH* I p. 212, cf. Burkert 1985: 136, Bloch 1985: 124-127).

[34] *Il.* VII 452-453 et XXI 441-457; Pind. *Ol.* VIII 31-52 et schol. *ad Ol.* VIII 41a.

[35] Cf. Wernicke dans *RE su.* Asteria II (2), 1896 et H. Papastavrou dans *LIMC su.* Asteria II (1), 1984, p. 903. Cette même généalogie de Létô figure dans l'*HhApoll.* 62, Hés. *Th.* 404-410, Sappho fr. 44A (Campbell) = Alc. fr. 304 (Campbell), Pind. *Péan* VIIb 45 (Astérie/ Délos, fille de Koïos), *Péan* XII 13 et *HZeus* fr. 33c. 4 (Léto, fille de Koïos), Apollod. I 8 et 21, Schol. Ap. Rhod. *Arg.* I 308.

[36] Pind. *Péan* VIIb 43-52. On retrouve la même version chez Callimaque, *HDélos* IV 34-40, 191-194, ensuite chez Apollodore, *Bibl.* I 4. 1, pour lequel Astérie se change en caille (ὄρτυξ) avant de devenir une île, enfin chez Hygin, *Fab.* 53. 140 qui ne retiendra que le motif de la métamorphose en caille. Selon les sources archaïques, chez Mousaios fr. 2B16, Astérie connaît un destin plus doux: en se soumettant à la poursuite amoureuse de Zeus, elle donne naissance à Hécate, ensuite elle-même est donnée comme épouse à Persès, tandis que chez Hésiode les données sont inversées: de l'union d'Astérie et de Persès naît Hécate (*Th.* 409-411). Enfin, d'après une scholie de Stace, *Théb.* IV 796, Astérie apparaît jetée dans la mer par un amant en colère, ce qui reprend les données de l'une des versions de la légende concernant Apriatè et Trambélos. A. B.

à laquelle elle se retrouve identifiée[37]. Dans la mesure où Pindare attribue à Apollon et à Artémis le même lieu de naissance (tandis que l'*Hymne homérique à Apollon* diverge sur ce point[38]), l'Astérie devient ainsi l'île sur laquelle Létô met le pied et finalement accouche de ses enfants. Quelques données relatives à la Délos hymnique pourraient conduire à la rapprocher de Délos-Astérie errantes qui figurent dans les variantes plus tardives. D'abord, elle n'est qu'une île pierreuse (v. 16, 26, 72). Ensuite, elle a peur qu'Apollon, par mépris, la retourne d'un coup de pied et l'envoie au fond de la mer. Enfin, son nom de Délos «visible de loin»[39] n'est pas très éloigné du nom de l'Astérie «étoile»: l'association sera faite dès Pindare qui explique que la même île «que les mortels appellent Délos, les Bienheureux dans l'Olympe [la] nomment l'astre, au loin resplendissant, de la sombre terre» (τηλέφαντον κυανέας χθονὸς ἄστρον)[40]. Il semble qu'en vertu de ce jeu sur les mots, tant que dure sa course errante l'île s'appelle Astérie «l'île étoile» et, qu'une fois fixée dans le sol, elle devient Délos «l'île qui brille comme une étoile». Le changement de nom est l'expression du changement de statut, grâce au passage à un nouvel ordre.

Si Pindare mêle le thème des îles avec celui des îles mythiques flottantes et souligne l'ascendance marine des îles, la synthèse sera effectuée par l'*Hymne à Délos* de Callimaque qui offre l'image complète du processus de «fabrication» des îles et leur ascendance continentale, terrestre. Son île de Délos, anciennement Astérie plongeant comme un astre, du haut du ciel dans le profond abîme, pour fuir l'union avec Zeus qui flotte invisible

---

Cook, *Zeus*, III, 2, 1940, p. 975-985 et H. Gallet de Santerre, *Délos primitive et archaïque*, Paris, 1958, p. 160 offrent l'inventaire de ces sources. De plus, il y a une variante selon laquelle Létô elle-même aurait gagné, sous forme de caille, l'île de Délos (schol. in Call. *HApoll.* 59 et Ar. *Ois.* 870: Létô «mère des cailles»).

[37] Phanodème, fr. 1 (= Ath. IX 392 D, cf. Schol. Ath. XV 694 = Bergk, *PLG* 4ème éd., p. 644) est le premier auteur qui aurait identifié Délos et Ortygie. En outre, on retrouve cette assimilation dans les scholies à l'*Od.* XV 403-404, chez Call. *HDélos* 59 et *Épigr.* LXII, Ap. Rhod. *Arg.* I 537, *Anth. Pal.* IX 550, Strab. X 5. 5, Hyg. *Fab.* 53. L'équation Ortygie-Délos existait toutefois, comme lieu commun de naissance des Létoïdes, chez Hdt. VI 97, ou grâce à leur union au moyen d'une chaîne par le tyran Polycrate (cf. Thuc. III 104). Hygin, *Fab.* 53, obtiendra la paix entre Délos et Ortygie en faisant de la première la partie supérieure de la seconde.

[38] Pind. *Péan* V, 40-42. L'*Hymne à Apollon* mentionne Ortygie comme lieu de naissance d'Artémis (v. 16), mais le vers a paru suspect aux commentateurs parce qu'on le retrouve textuellement dans l'*Hymne orphique* 35. 5 (Abel) et que, pour l'*Odyssée*, l'île d'Ortygie passe pour une région indéterminée située quelque part «au couchant du soleil» (*Od.* XV 404: ὅθι τροπαὶ ἠελίοιο). Ballabriga 1986: 19-21 s'appuie sur l'interprétation qu'offre le lexique d'Hésychius *su.* Ὀρτυγία et offre une analyse détaillée de la position qu'occuperait Délos-Ortygie ὅθι τροπαὶ ἠελίοιο, dans «ce point zénithal et central, où le soleil tourne, […] qui fonctionne alors comme un centre cosmique, au cœur des Cyclades et des terres grecques» (p. 21). Si l'on accepte cette interprétation, elle jette un éclairage nouveau et lourd de sens sur le statut remarquable de Délos.

[39] Pind. *HZeus* fr. 33c. 4-5: δᾶλος; *Péan* VIIb, 47: εὐαγέα πέτραν fait aussi allusion à Délos «visible de loin».

[40] Pind. *HZeus* fr. 33c. 6.

jusqu'à la naissance d'Apollon, doit son enracinement à ce dieu. C'est ainsi qu'elle devient Délos, la visible. Anthropomorphisée, sa personnalité se dédouble: l'île, ses fondements telluriques (θεμείλια) et la divinité chthonienne, nourricière, car véritable nourrice (κουροτρόφος ou τιθήνη). On trouve ainsi, magnifiée, l'assimilation de Délos à sa bienfaitrice, Gaia, par l'union entre les fondements de l'île et l'assise de la terre. Les éléments de nature minérale ou tellurique qui apparaissaient dans les versions antérieures du récit et les allusions subtiles à Gaia (la terre souriante, nourricière, l'assise terrestre) sont ici amplement développés. En tant qu'île désormais «fichée dans la mer, qui roule sa vague à son rivage et y essuie l'abondante écume de mers icariennes», Délos est reliée à la famille des îles «qui se pressent autour d'Océan et de Téthys, la fille des Titans», dont le rattachement aux temps des origines et aux divinités aquatiques ancestrales est on ne peut pas plus explicite.

Toute île, à son stade primitif, fut flottante, y compris Délos qui, sous le nom d'Astérie jusqu'à la naissance d'Apollon, «libre, [elle] voguait sur les flots», dit Callimaque (*HDélos* 36: ἀλλ᾽ ἄφετος πελάγεσσιν ἐπέπλεες)[41]. Le confirme une scholie d'Apollonios de Rhodes qui dit «qu'autrefois toutes les îles étaient errantes et n'avaient pas de base» (ὅτι τὸ παλαιὸν αἱ νῆσοι πᾶσαι ἐπλανῶντο καὶ βάσεις οὐκ εἶκον)[42], exception faite d'Astérie-Délos, car à l'origine, ce fut Poséidon qui[43],

Ἦ ὡς τὰ πρώτιστα μέγας θεὸς οὔρεα θείνων ἄορι τριγλώχινι, τό οἱ Τελχῖνες ἔτευξαν, νήσους εἰναλίας εἰργάζετο, νέρθε δὲ πάσας ἐκ νεάτων ὤχλισσε καὶ εἰσεκύλιδε θαλάσσῃ, καὶ τὰς μὲν κατὰ βυσσόν, ἵν᾽ ἠπείροιο λάθωνται, πρυμνόθεν ἐρρίζωσε.	«d'abord, [un grand dieu], frappant les monts de son trident aux trois pointes, œuvre des Telchines, fit d'eux les îles de la mer; [comment], extirpées de leurs fondements, il les précipita dans les flots et les enracina par le fond de l'abîme, pour leur faire oublier la terre» (*HDélos* 30-35).

[41] Voir aussi Call. *HDélos* v. 191-195: «Une île s'aperçoit sur les flots, terre étroite, errant sur les mers; point de racines qui la fixent; comme la tige d'asphodèle, elle vogue au gré du courant, sous le Notos ou l'Euros, où la poussent les ondes»; v. 213: «l'île qui flotte sur les eaux».
[42] *Schol. vet. in Ap. Rhod.* III 41-43 Wendel (cf. Moret 1997: 44).
[43] On connaît ses compétences en la matière dès l'*Iliade*, qui nous montre comment Poséidon «émeut la terre infinie et les hautes cimes des monts», avec une telle puissance que «bases et sommets, l'Ida aux mille sources est tout ébranlé et la cité des Troyens, et la flotte des Achéens et sous la terre, le seigneur des morts, Aïdoneus, soudain prend peur. De peur, il saute de son trône et crie: "Poséidon, l'ébranleur du sol, ne va-t-il faire éclater la terre dans les airs?"» (*Il.* XX 57 et s.).

Le processus de production est simple, les matériaux utilisés sont les éléments du temps des origines: la matière tellurique d'une montagne est fractionnée en entités insulaires qui sont aussitôt enracinées dans l'assise terrestre, comme si «le semblable devait retourner au semblable», comme il convient à des réalités homogènes. Les acteurs de ce processus sont des figures cosmogoniques primordiales, les Hautes Montagnes, Gaia, l'abîme marin, et là, Callimaque rejoint la tradition de la *Théogonie* hésiodique. On peut rapprocher ce schéma de celui de l'enracinement de la Délos pindarique, mis à part Poséidon auquel Callimaque attribue cette œuvre divine. Tous les deux illustrent un stade du processus de configuration graduelle de l'univers, celui des îles, étape essentielle dans la diversification et le perfectionnement progressifs du monde. La logique de ce processus est en accord avec le paradigme *biomorphique* selon lequel fonctionne la logique cosmologique grecque[44]: fonder une nouvelle structure spatiale conduit à la création d'un nouvel ordre, par le changement perpétuel de l'ordre de la nature, par le «bricolage» avisé des éléments préexistants qui sont assemblés et ajustés. Il faut toujours se rappeler que les cosmologies ont beau mettre la structure unitaire de l'univers en pièces, elles s'efforcent de l'accorder aux sens et d'ensuite les relier entre elles. Le cycle complet de la formation des îles est décrit par Callimaque:

i) une matière élémentaire préexistante (la terre ferme continentale) est fractionnée en entités ayant la même nature;

ii) dépourvues de fondements, celles-ci sont jetées aux flots et vouées au flottement errant, au gré des vagues; à l'état brut, ces blocs de pierre sont privés de toute forme et de toute détermination, donc de tout ce qui renvoie à la stabilité, la limite et l'ordre; ainsi, ils sont voués à un flottement non déterminé sur la surface de la mer, espace, pourtant, distinct; ils représentent une forme d'espace hybride où la terre et la mer ne se séparent pas;

iii) un artisan divin[45] relie les entités nouvellement créées à la terre (l'assise terrestre qui borde l'abîme marin). L'intervention fondatrice de Poséidon, dieu olympien, est une conséquence de la relégation des dieux ancestraux aux confins du monde et de l'abandon du pouvoir. Océan et Téthys, Nérée et Doris sont désormais éloignés, ils n'agissent plus sur le monde, mais celui-ci ne pourrait pas exister si leur influence ne s'y exerçait

---

[44] Selon l'expression de Burkert 1999: 94-95.

[45] «A creator in the role of the clever craftsman», selon les termes de Burkert 1999, au sujet du paradigme *technomorphique* de création du monde.

indirectement, par l'intermédiaire des nouveaux dieux qui conservent un contact essentiel avec les puissances originelles et dont les fonctions sont mieux différenciées.

L'intervention divine personnalisée de Poséidon ne donne pas plus de consistance ou de légitimité au processus. Elle sert, ici comme dans d'autres récits cosmogoniques grecs où le paradigme biomorphique interfère avec le paradigme technomorphique - sans qu'ils se nuisent ni ne gêne la logique du récit dans son ensemble – pour des raisons simplement esthétiques, pour enchanter l'auditoire, pour nourrir le goût de merveilleux. De plus, à l'intérieur de l'économie narrative de l'*Hymne* de Callimaque, le rôle assigné à Poséidon a pour contrepartie le rôle assigné à Apollon dans l'enracinement de Délos et sert justement à le mettre en évidence.

Ce processus en trois temps, qu'on peut déceler aussi dans le poème pindarique bien qu'il omette la phase de départ, illustre le passage d'un stade à l'autre dans la structuration et le parachèvement du monde. La matière première (originelle?) se voit réduite en morceaux qui sont détachés (séparés) de leur support et déplacés (disloqués et mis en mouvement, rendus mouvants?), ensuite rattachés de nouveau à un autre socle, analogue par sa nature au premier[46]. Le relais est nécessaire pour assurer la transition d'une structure figée (le mont) à l'autre (l'assise sous-marine de la Terre). L'agent qui l'assure est le flot marin, figure par excellence du changement, du passage, mais aussi de l'instabilité, de la confusion chaotique, du désordre. La forme que prend ce passage est, à son tour, très significative: l'errance, le flottement incessant au cours d'un cheminement sans but et invisible, à l'intérieur d'un espace dépourvu de tout repère, comme à travers un espace sans espace. L'œuvre divine qui met fin à ce va-et-vient confus se définit par une double opposition: aux flots «rapides et retentissants», Poséidon oppose la force centripète et silencieuse des profondeurs marines et au flottement s'oppose l'enracinement. Ainsi, l'artisan divin crée de l'espace et fonde un nouvel ordre. Les assises et la portée de son geste fondateur sont mises aussi en valeur par le mouvement ambigu qui le précède parce que le principe qui préside à tout acte de fondation est que toute réalité mouvante doit être

---

[46] Moret 1997: 42 interprète ce processus d'enracinement définitif comme une forme d'annexion des îles mouvantes à l'*œkoumène*, comme «un des résultats de la victoire des Olympiens sur les forces dissolvantes du Chaos». Son interprétation s'appuie sur l'idée de l'opposition hésiodique (*Th.* 116-128, 724-745) entre un «abîme sans fond et un monde aux fermes assises, entre les bases fermement enracinées du *kosmos* et l'agitation incontrôlable des émanations de l'Abîme primordial» (*id.*, p. 45 et n. 86).

figée à jamais pour que, par la stabilité et l'équilibre acquis, soient garantis la «fermeté architecturale de l'univers»[47], la stabilité et l'équilibre du nouvel ordre créé.

[47] Selon l'expression de Diez de Velasco 2000: 205.

Bibliographie

Dictionnaires, éditions critiques, traductions, commentaires, lexiques:

Bernabé A., *Poetae Epici Graeci Testimonia et Fragmenta,* Pars. I, Leipzig: Teubner, 1987; Pars. II, fasc. I et II, 2004-2005; Pars. III, 2007.

Campbell = David A. Campbell, *Greek Lyric*, 5 vol., Cambridge: Harvard University Press, 1982-1993 (Loeb Classical Library, 142-144, 461, 476).

Colli G., *La sagesse grecque*, 3 vol., Paris, 1990-1992 [éd. orig. *La sapienza greca*, Milano, 1977-1980].

DECLG Albert J. Van Windekens, *Dictionnaire étymologique complémentaire de la langue grecque: nouvelles contributions à l'interprétation historique du vocabulaire*, Leuven: Peeters, 1986.

DELG Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 1968-1980.

D.- K. Hermann Diels, Walter Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 3 vol., Berlin: Weidmann, 1951-1952[1903].

D. – S. C. Daremberg, E. Saglio, F. Pottier, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, 9 vol., Paris, 1877-1919.

Ebeling H., *Lexicon Homericum*, 2 vol., Hildesheim, 1963 [1880-1885].

Edmonds J. M., *The Fragments of Attic Comedy*, v. 1, Leiden: Brill, 1957.

EM T. Gaisford, *Etymologicum Magnum*, Oxford, 1848.

Erbse H., *Scholia graeca in Homeri Iliadem*, 7 vol., Berlin, 1969-1988.

FGrH Felix Jacoby (éd.), *Die Fragmente der griechischen Historiker*
Pierre Bonnechère (éd.), *Die Fragmente der griechischen Historiker. Indexes of Parts I, II, and III. Indexes of Ancient Authors*, Leiden: Brill, 1999.

FHG Karl Müller (éd.), *Fragmenta Historicorum Graecorum*, Paris: Didot, 1853-1874.

Furley W. D., Jan M. Bremmer, *Greek Hymns*, 2 vol., Tübingen, 2001.

Gantz = Timothy Gantz, *Mythes de la Grèce archaïque*, Paris: Belin, 2004 [tr. fr. par Danièle Auger et Bernadette Leclercq-Neveu de T. Gantz, *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993].

GEF West M. L., *Greek Epic Fragments from the seventh to the fifth centuries BC*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003 (Loeb Classical Library; 497).

Gentili B., Prato C., *Poetae Elegiaci*, Leipzig, 1979-1985.

Gerber D. E., *Greek Elegiac Poetry from the seventh to the fifth century BC*, edited and translated, Cambridge (MA) - London: Harvard University Press, 1999 (= Loeb Classical Library, 258); *id.*, *Greek Iambic Poetry from the seventh to the fifth century BC*, edited and translated, Cambridge, MA - London: Harvard University Press, 1999 (= Loeb Classical Library, 259).

Gerber D. E., *A Greek Companion to the Greek Lyric Poets*, Leiden: Brill, 1997.

Hofinger M. *et al.*, *Lexicon Hesiodeum cum indice verso*, Leiden: Brill, 1975-1978.

IEG Martin L. West, *Iambi et Elegi Graeci ante alexandrum Cantati*, Oxford: Clarendon Press, 1971-1972.

Jourdan F., *Le papyrus de Derveni,* Paris: Les Belles Lettres, 2003.

Kamptz H. Von, *Homerische Personennamen Sprachwissenschaftliche und Historische Klassifikation*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.

Keller O., *Rerum naturalium scriptores graeci minores*,vol. 1, Lipsiae: Teubner, 1877.

Kirk G. S., Raven J.E., Schofield M., *The Pre-Socratic Philosophers*, 2ème éd. révue, Cambridge,1983.

Latte K., *Hesychii Alexandrini Lexicon*, I-II, København, 1953-1966.

Leumann M., *Homerische Wörter*, Basel: F. Reinhardt (= *Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft*, 3), 1950.

LIMC *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 18 t. en 9 vol., Zürich: Artemis Verlag, 1981-1999.

LSJ Liddel H. G., Scott R., Stuart Jones H., *A Greek-English Lexicon with a revised Supplement*, 9e éd., Oxford: Clarendon Press, 1996.

L.-P. Lobel, E. and D. Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, 1955.

Mestiri S., Dye G., *Al-Kindî. Le moyen de chasser les tristesses et autres textes éthiques*, Paris: Fayard, 2004.

Minton W. W., *Concordance to Hesiodic Corpus*, Leiden: Brill, 1976.

Mugler Ch., *Dictionnaire historique de la terminologie optique des Grecs. Douze siècles de dialogue avec la lumière*, Paris: Librairie C. Klincksieck, 1964.

NP Cancik H., Schneider H. *et al*., *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart-Weimar, 1996-.

PGM Betz H. D., *The Greek magical papyri in translation, including the Demotic spells*, 2 vol., 2ème éd., Chicago: University of Chicago Press, 1992.

PLG Theodor Bergk, *Poetae Lyrici Graeci*, 3 vol., Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1878-1882.

PMG Denys L. Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford: Oxford University Press, 1962.

Prendergast G. L., Marzullo B., *A Complete Concordance to the Iliad of Homer*, Hildesheim, 1893 (1962).

RAC *Reallexikon für Antike und Christentum: Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*, Stuttgart: A. Hiersemann, 1950-.

RE Wissowa G. (éd.), *Paulys Real-Encyclopädie der Altertumswissenschaft*, Stuttgart, 1894. -.

Roscher W. H. Roscher (hrsg.), *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig-Berlin, 1924-1937.

Rumpel I., *Lexicon Pindaricum*, Hildesheim: Olms, 1961 (1883).

Slater W. J., *Lexicon to Pindar*, Berlin: De Gruyter, 1969.

Souda A. Adler, *Suidae Lexicon*, 5 vol., Stuttgart, 1971.

Snell B. (éd.), *Das Lexikon des frühgriechischen Epos*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1955.

ThesCRA *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, Basel: Fondation pour le *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*; Los Angeles: Getty Publications, 2004-

TrGF Snell B., Kannicht R. et Radt S., *Tragicorum Graecorum fragmenta*, Göttingen, 1981-2004.

Van der Valk M., *Eustathii Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*, 4 vol., Leiden: Brill, 1971-1987.

Wehrli F. R., *Die Schule des Aristoteles*, Basel, 1962-1967.

Pour les textes consultés ou cités, nous avons utilisé les éditions de la Collection des Universités de France et de Loeb Classical Library. Lorsqu'elles sont disponibles, les traductions sont le plus souvent celles de la Collection des Universités de France. Des exceptions sont signalées en note.

Ouvrages critiques

Alemany i Vilamajó 1999 Agustí Alemany i Vilamajó, «Els "Cants arimaspeus" d'Arísteas de Proconnès», *Faventia* 21, p. 45-55. Article disponible en ligne à l'adresse suivante: http://ddd.uab.es/pub/faventia/02107570v21n2p45.pdf

Allam 1991 Shafik Allam, «Sur l'ordalie en Égypte pharaonique», *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 34. 3, p. 361-364.

Allan 2006 William Allan, «Divine justice and cosmic order in early Greek epic», *JHS* 126, p. 1-35.

Arafat 1990 — Karim W. Arafat, *Classical Zeus. A Study in Art and Literature*, Oxford: Clarendon Press.

Aubert 2004 — Émilie Aubert, «Le trône grec et ses représentations: étude iconographique de Zeus trônant à l'époque archaïque et classique», *Pallas* 65, p. 57-76.

Auger 1988 — Danièle Auger, «Peuples et/ ou pays des rêves», dans *Peuples et pays mythiques…*, p. 91-107.

Bader 2005 — Françoise Bader, «Songes jumeaux de l'avestique et clé des songes aux portes jumelles de l'*Odyssée*», *Journal Asiatique* 293. 2, p. 393-457.

Ballabriga 1986 — Alain Ballabriga, *Le Soleil et le Tartare: l'image mythique du monde en Grèce archaïque*, Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (coll. Recherches d'histoire et de sciences sociales, 20).

Ballabriga 1988 — Alain Ballabriga, *Les fictions d'Homère. L'invention mythologique et cosmographique dans l'Odyssée*, Paris: PUF (coll. Ethnologiques).

Baltes 2005² (1981) — Matthias Baltes, «Die Kataloge im homerischen Apollonhymnus», dans *ΕΠΙΝΟΗΜΑΤΑ. Kleine Schriften zur Antiken Phlosophie und Homerischen Dichtung* (hrsg. Marie-Louise Lakmann), München& Leipzig : K. G. Saur, p. 231-253 (Beiträge zur Altertumskunde; Bd. 221) (reprend l'article cité, publié dans *Philologus* 25 (1981), p. 25-43).

Barchiesi 1994 — Alessandro Barchiesi, «Immovable Delos: *Aeneid* 3. 73-98 and the *Hymns* of Callimachus», *CQ* 44, p. 438- 443.

Barringer 1995 — Judith M. Barringer, *Divine Escorts. Nereids in Archaic and Classical Greek Art*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Basch 1999 — Lucien Basch, «Un modèle de navire chypriote du VIe siècle av. J.-C. trouvé en mer au large d'Amathonte», *BCH* 123. 1, p. 43-64.

Beaulieu 2008 — Marie-Claire Anne Beaulieu, *The Sea as a Two-Way Passage between Life and Death in Greek Mythology*, Diss. University of Texas at Austin.

Beazley 1927 — J. D. Beazley, «Icarus», *JHS* 47, p. 222-233.

Becker 1937 — Otfrid Becker, *Das Bild des Weges und Verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken*, (= *Hermes. Einzelschriften*, 4), Wiesbaden: Steiner.

Beckwith 1998 — Miles Christopher Beckwith, «The 'hanging of Hera' and the meaning of Greek ἄκμον», *HSPh* 98, p. 91-102.

Bélis 1999 — Mireille Bélis, «The Use of Purple in Cooking, Medicine, and Magic: An Example of Interference by the Imaginary in Rational Discourse», dans Buxton 1999: 295-316.

Benveniste 1969 — Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris: Éditions de Minuit.

Bérard 1976 — Claude Bérard, «Le *liknon* d'Athéna. Sur un aspect de la procession des *Chalkeia* et en prolégomènes à une histoire de la vannerie grecque», *AK* 19, p. 101-114.

Berthiaume 2005 — Guy Berthiaume, «L'aile ou les *mêria*. Sur la nourriture carnée des dieux grecs», dans *L'autel et la cuisine*…, p. 241-251.

Betegh 2002 — Gábor Betegh, «Le problème des représentations visuelles dans la cosmologie présocratique: pour une histoire de la modélisation», dans André Laks et Claire Louguet (éds.), *Qu'est-ce que la philosophie présocratique ?/ What is Presocratic Philosophy ?* (=

Cahiers de Philologie, 20), Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, p. 381-415.

Bierl 2004 — Anton Bierl, «'Turn on the Light!' Epiphany, the God-Like Hero Odysseus, and the Golden Lamp of Athena in Homer's *Odyssey* (Especially 19. 1-43)», *ICS* 29 (= *Divine Epiphanies…*), p. 43-61.

Bierl *et al.* 2007 — Anton Bierl, Rebecca Laemmle, Katharina Wesselmann (éds.), *Literatur und Religion 2. Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen. MythosEikonPoiesis, ½*, Berlin/New York: Walter de Gruyter.

Bloch 1985 — Raymond Bloch, «Quelques remarques sur Poséidon, Neptune et Nethuns», dans *id.* (éd.), *D'Héraklès à Poséidon. Mythologie et protohistoire* (= Hautes Études du monde gréco-romain, 14), Genève: Droz, Paris: Champion, p. 123-139.

Boardman 1976 — John Boardman, «Heracles, Peisistratos and sons», *RA*, p. 57-72.

Boedeker 1984 — Deborah Boedeker, *Descent from Heaven. Images of Dew in Greek Poetry and Religion* (= American Classical Studies, 13), Chico, CA: Scholars Press.

Boitani 2007 — Pierro Boitani, *Winged Words. Flight in Poetry and History*, Chicago& London: University of Chicago Press.

Bollack 2006 — Jean Bollack, *Parménide, de l'étant au monde*, Lagrasse: Verdier.

Bolton 1962 — James David Pennington Bolton, *Aristeas of Proconnesus*, Oxford: Clarendon Press.

Bonadeo 2004 — Alessia Bonadeo, *Iride: un arco tra mito e natura*, Grassina (Firenze): Le Monnier Università.

Bonnafé 1984 — Annie Bonnafé, *Poésie, nature et sacré, I : Homère, Hésiode et le sentiment grec de la nature*, Lyon: Maison de l'Orient (= Collection de la Maison de l'Orient Méditerranéen, 15; Collection de la Maison de l'Orient Méditerranéen. Série littéraire et philosophique, 4).

Bonnechère 1994 — Pierre Bonnèchere, *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, Athènes-Liège: CIERGA (= *Kernos*, Suppl. 3).

Bonnechère 1998 — Pierre Bonnechère, «La scène d'initiation de *Nuées* d'Aristophane et Trophonios: nouvelles lumières sur le culte lébadéen», *REG* 111. 2, p. 436-480.

Bonnechère 1999 — Pierre Bonnechère, «La personnalité mythologique de Trophonios», *RHR* 216. 3, p. 259-297.

Bonnechère 2003 — Pierre Bonnechère, *Trophonios de Lébadée. Cultes et mythes d'une cité béotienne au miroir de la mentalité antique*, Leiden-Boston: Brill (Religions in the Graeco-Roman World, 150).

Bonnechère 2007 — Pierre Bonnechère, «The place of the sacred grove (*alsos*) in the mantic rituals of Greece: the example of the oracle of Trophonios at Lebadeia (Boeotia)», *in* M. Conan (éd.), *Sacred Gardens and Landscapes: Ritual and Agency* (= *Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, 26), Washington, p. 17-41.

Bottéro 1981 — Jean Bottéro, «L'ordalie en Mésopotamie ancienne», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa (Classe di lettere e filosofia)*, série III, vol. 11. 4, p. 1005-1067.

Bowra 1937 — Cecil M. Bowra, «The Proem of Parmenides», *CPh* 32. 2, p. 97-112.

Bravo 2004 — Jorge Bravo, «Heroic Epiphanies: Narrative, Visual, and Cultic Contexts», *ICS* 29 (= *Divine Epiphanies…*), p. 63-84.

Bremmer 1983 — Jan Bremmer, *The Early Greek Concept of the Soul*, Princeton: Princeton University Press.

Bremmer 2002 — Jan Bremmer, *The Rise and Fall of the Afterlife*, London- New York: Routledge (= The 1995 Read-Tuckwell Lectures at the University of Bristol).

Bremmer 2003 — Jan Bremmer, «Remember the Titans», in C. Auffarth et L. Stuckenbruck (éds.), *The Fall of the Angels*, Leiden: Brill, p. 35-61.

Bresc 2000 — Henri Bresc, «Pêche et commerce du corail en Méditeranée de l'Antiquité au Moyen Âge», dans *Corallo…*, p. 41-53.

Briquel 1985 — Dominique Briquel, «Vieux de la mer grecs et Descendant des eaux indo-européen», dans Raymond Bloch (éd.), *D'Héraklès à Poséidon. Mythologie et protohistoire* (= Hautes Études du monde gréco-romain, 14), Genève: Droz, Paris: Champion, p. 141-158.

Briquel 2004 — Dominique Briquel, «Le thème indo-européen du feu dans l'eau: application en Grèce», dans Gérard Capdeville (éd.), *L'eau et le feu dans les religions antiques. Actes du colloque tenu à Paris, 18-20 mai 1995*, Paris: De Boccard, p. 11-23.

Briquel 2007 — Dominique Briquel, «Le trésor du roi Décébale: à la recherche de représentations religieuses des anciens Daces. À propos de Dion Cassius, LXVIII, 14, 3», dans Pierre Bonnechère et Gabriela Cursaru (éds.), *Actes de la VIe Conférence annuelle de l'EASR et de la conférence spéciale conjointe de l'IAHR, Bucarest 20-23 septembre 2006 (Première partie)* (= *LEC* 75. 1-2), Namur, p. 5-22.

Bruit 1984 — Louise Bruit, «Sacrifices à Delphes. Sur deux figures d'Apollon», *RHR* 201, p. 339-367.

Bruit 1989 — Louise Bruit, «Les dieux aux festins des mortels: théoxénies et xeniai», dans Annie-France Laurens (éd.), *Entre hommes et dieux. Le convive, le héros, le prophète* (= *Lire les polythéismes*, 2; Centre de recherche d'histoire ancienne, 86), Paris, p. 13-25.

Bruit 2005 — Louise Bruit, «Offrandes et nourritures: repas des dieux et repas des hommes en Grèce ancienne», dans *La cuisine et l'autel…*, p. 31-46.

Brulé 1987 — Pierre Brulé, *La fille d'Athènes. La religion des filles à Athènes à l'époque classique: cultes, mythes et société*, Paris: Les Belles Lettres.

Brulé 2007 — Pierre Brulé, *La Grèce d'à côté. Réel et imaginaire en miroir en Grèce antique*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes (Coll. Histoire).

Bruneau 1962 — Philippe Bruneau, «Ganymède et l'aigle: images, caricatures et parodies animales du rapt», *BCH* 86, p. 193-228.

Bruneau 2000 — Philippe Bruneau, «L'impair des chaussures», dans Pascale Linant de Bellefonds *et al*. (dir.), *Agathos daimon: mythes et cultes. Études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil*, Athènes: École française d'Athènes (= *BCH*, Suppl. 38), p. 63- 72.

Burkert 1962 — Walter Burkert, «ΓΟΗΣ. Zum Griechischen 'Schamanismus'», *RhM* 105, p. 36-55.

Burkert 1969 — Walter Burkert, «Das Proöimion des Parmenides und die Katabasis des Pythagoras», *Phronesis,* 14, p. 1 – 30.

Burkert 1972 — Walter Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanisme*, trad. E. L. Minar, Cambridge, MA.

Burkert 1977 — Walter Burkert, «Le Mythe de Géryon: Perspectives préhistoriques et tradition rituelle», dans B. Gentili et G. Paioni (éds.), *Il Mito Greco: Atti del Convegno Internazionale*, Quaderni: Urbinati di Cultre Classica. Rome: dell'Ateneo e Bizzarri, p. 273-283.

Burkert 1983 — Walter Burkert, «Itinerant Diviners and Magicians: A Neglected Element in Cultural Contacts», in R. Hägg (éd.), *The Greek Renaissance of the Eighth Century B.C. Tradition and Innovation*, Stockholm: Aströms, p. 115-119.

Burkert 1985 — Walter Burkert, *Greek Religion* [titre originel: *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*; trad. angl. par John Raffan], Cambridge, MA: Harvard University Press.

Burkert 1988 — Walter Burkert, «*Katagógia-Anagógia* and the Goddess of Knossos», dans R. Hägg, Nanno Marinatos et G. C. Nordquist (éds.), *Early Greek Cult Practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 26-29 June, 1986*, Stockholm: Paul Aströms Förlag (= *Skrifter Utgivna Av Svenska Institutet I Athen*, 4, XXXVIII; *Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae,* Series in 4, XXXVIII), p. 81-88.

Burkert 1994-1995 — Walter Burkert, «Causalité religieuse: la faute, les signes, les rites», *Mètis* vol. IX-X, Paris-Athènes, p. 27-40.

Burkert 1999 — Walter Burkert, «The Logic of Cosmogony», dans Buxton 1999: 87-106.

Burkert 2003 (1979) — Walter Burkert, *Structure and History in Greek Mythology ans Ritual* (= Sather Classical Lectures 47), Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press.

Burkert 2004 — Walter Burkert, «Epiphanies and Signs of Power: Minoan Suggestions and Comparative Evidence», *ICS* 29 (= *Divine Epiphanies…*), p. 1-23.

Burkert 2005 (1972) — Walter Burkert, *Homo necans. Rites sacrificiels et mythes de la Grèce ancienne*, Paris: Les Belles Lettres [tr. fr. par Hélène Feydy; éd. orig. *Homo necans: interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin: De Gruyter, 1972].

Burnet 1957 — John Burnet, *Early Greek Philosophy*, New York: Meridian Books.

Buxton 1996 — Richard Buxton, *La Grèce de l'imaginaire: les contextes de la mythologie*, Paris: La Découverte (Textes à l'appui. Histoire classique) [tr. de l'angl. par Micheline Wechsler-Bruderlein ; titre orig. *Imaginary Greece: the contexts of* mythology, Cambridge: Cambridge University Press, 1994].

Buxton 1999 — Richard Buxton (éd.), *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, Oxford: Oxford University Press.

Calame 1986 — Claude Calame, *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, Paris: Klincksieck.

Calame 1990 — Claude Calame, *Thésée et l'imaginaire athénien: légende et culte en Grèce antique*, Lausanne: Payot.

Carena 1962 — Carlo Carena, «La cosmologia di Talete e la coppa solare dei poeti ionici», *Rivista Rosminiana* 56, p. 22-32.

Carlsson 2004 — Leif Carlsson, *Round Trips to Heaven: Otherworldly Travelers in Early Judaism and Christianity* (= Lund Studies in History of Religions, 19), Stockholm: Almqvist& Wiksell International.

Carpenter 1986 — T. H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Achaic Greek Art*, Oxford: Oxford University Press.

Casabona 1966 — Jean Casabona, *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en grec, des origines à la fin de l'époque classique*, Gap: Orphys.

Castelletti 2007 — Cristiano Castelletti, «Le traité 'Sur le Styx' du philosophe néoplatonicien Porphyre», dans P. Bonnechère et G. Cursaru (éds.), *Actes de la VIe Conférence annuelle de l'EASR et de la conférence spéciale conjointe de l'IAHR, Bucarest 20-23 septembre 2006 (Première partie)* (= *LEC* 75. 1-2) Namur, p. 23-36.

Chadwick& Baumbach 1963 — John Chadwick et Lydia Baumbach, «Mycenaean Greek Vocabulary», *Glotta* 41, p. 157-271.

Chaniotis 1996 — Angelos Chaniotis, «Conflicting Authorities. *Asylia* between secular and divine law in the classical and hellenistic *poleis*», *Kernos* 9, p. 65–86.

Chaniotis 2002 — Angelos Chaniotis, «Ritual Dynamics: The Boiotian Festival of the Daidala», dans H. F. J. Horstmanshoff, H. W. Singor, F. T. Van Straten *et al*. (éds.), *Kykeon: Studies in Honour of H. S. Versnel*, Leiden - Boston: Brill, p. 23-48.

Chantraine 1954 — Pierre Chantraine, «Le divin et les dieux chez Homère», dans H. J. Rose, Pierre Chantraine, Bruno Snell, Olof Gigon, H. D. F. Kitto, Fernand Chapouthier, W. J. Verdenius, *La notion du divin depuis Homère jusqu'à Platon*, Vandœuvres- Genève, 8-13 septembre 1952 (= Entretiens sur l'Antiquité classique, I), Fondation Hardt, p. 47-94.

Christol 2002 — Alain Christol, «Les couleurs de la mer», dans Laurence Villard (éd.), *Couleurs et vision dans l'Antiquité classique*, Rouen: Université de Rouen, p. 29-44.

Clavier 1972 — A. Clavier, «Témoignages de tragiques et de lyriques grecs sur le symbolisme solaire», *LEC* 40, p. 35-42.

Coldstream 1965 — J. N. Coldstream, «A Theran Sunrise», *BICS* 12, p. 34-37.

Collobert 1993 — Catherine Collobert, *L'être de Parménide ou le refus du temps*, Paris: Kimé.

Connor 1987 — W. R. Connor, «Tribes, festivals, and processions; civic ceremonials and political manipulation in archaic Greece», *JHS* 107, p.40-50.

Cook 1940 — Arthur Bernard Cook, *Zeus. A Study in Ancient Religion*, New Yok: Biblio and Tennan, 1964-1965 (1914-1940).

Cook 1987 — R. M. Cook, «Pots and Pisistratan propaganda», *JHS* 107, p. 167-169.

Corallo… — Jean-Paul Morel, Cecilia Rondi-Constanzo, Daniela Ugolini (a cura di), *Corallo di ieri, corallo di oggi. Atti del Convegno, Ravello, Villa Rufolo, 13-15 dicembre 1996*, Bari: Edipuglia.

Corbin 1969 — Henry Corbin, «Le Récit du nuage blanc (*Hadîth al-ghâmama*), commenté par Qâzî Said Qommî (1103-1691)», *Eranos Jahrbuch* 38, p. 195-260.

Cornford 1952 — F. M. Cornford, *Principium Sapientiae. The Origins of Greek Philosophical Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 1952.

Cosgrove 1974 — M. R. Cosgrove, «The *koűros* motif in Parmenides», *Phronesis* 19, p. 81-94.

Couloubaritsis 1986 — Lambros Couloubaritsis, *Mythe et philosophie chez Parménide*, Bruxelles: Ousia.

Coventry 1987 — Lucinda Coventry, «Messenger Scenes in *Iliad* xxiii et xxiv (xxiii 192-211, xxiv 77-188), *JHS* 107, p. 178-180.

Cruse 2000 — D. A. Cruse, *Meaning in Language*, Oxford: Oxford University Press.

Culianu 1980 — Ioan P. Culianu, «*Iatroi kai manteis*. Sulle strutture dell'estatismo greco», *SSR* 4, p. 287-303.

Culianu 1984 — Ioan P. Culianu, *Expériences de l'extase. Extase, ascension et récit visionnaire de l'Hellénisme au Moyen-Âge*, Paris: Payot.

Culianu 1991 — Ioan P. Culianu, *Out of This World. Otherwordly Journeys from Gilgamesh to Albert Einstein*, Boston: Shambhala, 1991.

Dancourt 2002 — Michèle Dancourt, *Dédale et Icare: métamorphoses d'un mythe*, Paris: CNRS Éditions.

Daraki 1985 — Maria Daraki, *Dionysos*, Paris: Arthaud.

Delattre 2005 — Charles Delattre, *Manuel de mythologie grecque*, Rosny-sous-Bois: Bréal.

Delebecque 1951 — Édouard Delebecque, *Le cheval dans l'*Iliade, *suivi d'un lexique du cheval chez Homère et d'un essai sur le cheval pré-homérique*, Paris: Librairie C. Klincksieck (= Études et commentaires, 9).

Dentzer 1982 — Jean-Marie Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VIIe au IVe siècle avant J.-C.*, Rome: École française de Rome (= Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome; fasc. 246).

Desautels 1971 — Jacques Desautels, «Les monts Rhipées et les Hyperboréens dans le traité hippocratique *Des Airs, des Eaux et des Lieux*», *REG* 84, p. 289-296.

Descola 2005 — Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris: Galimard (Bibliothèque des sciences humaines).

Destrée 1998 — Pierre Destrée, «L'être et la figure du soleil: note sur Parménide, DK B 8 v. 34», *REG* 111.1, p. 304-307.

Detienne 1964 — Marcel Detienne, «Les origines religieuses de la notion d'intellect. Hermotime et Anaxagore», *RPh*, 154, p. 167-178.

Detienne 1970 — Marcel Detienne, «La cuisine de Pythagore», *Archives de Sociologie des Religions*, 29, p. 141-162.

Detienne 1989 (1972) — Marcel Detienne, *Les jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, Paris: Gallimard.

Detienne-Vernant 1974 — Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La* mètis *des Grecs*, Paris: Flammarion.

Detienne& Sissa 1989 — Marcel Detienne et Giulia Sissa, *La vie quotidienne des dieux grecs*, Paris: Hachette.

Detienne 1990 — Marcel Detienne (sous la direction de), *Tracés de fondation*, Paris-Louvain: Peeters.

Detienne 1997 — Marcel Detienne, «*J'ai l'intention de bâtir ici un temple magnifique*. À propos de l'*Hymne homérique à Apollon*», *REG* 214. 1, p. 23-55.

Detienne 1998 — Marcel Detienne, *Apollon le couteau à la main: une approche expérimentale du polythéisme grec*, Paris: Gallimard.

Detienne 2006 [1967] — Marcel Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris: Librairie Générale Française.

Detienne 1958-1960 — Marcel Detienne, «De la catalepsie à l'immortalité de l'âme. Quelques phénomènes dans la pensée d'Aristote, de Cléarque et d'Héraclide», *Nouvelle Clio* 10, p. 123-135.

Dietrich 1979 — B. C. Dietrich, «Views of Homeric Gods and Religion», *Numen* 26. 2, p. 129-151.

Dietrich 1983 — B. C. Dietrich, «Divine Epiphanies in Homer», *Numen* 30. 1, p. 53-79.

Dietrich 1988 — B. C. Dietrich, «Divine Personality and Personification», *Kernos* 1, p. 19-28.

Dietrich 1994 — B. C. Dietrich, «Theology and Theophany in Homer and Minoan Crete», *Kernos* 7, p. 59-74.

Diez de Velasco 2000 — Francisco Diez de Velasco, «Marge, axe et centre: iconographie d'Héraclès, d'Atlas et l'arbre des Hespérides», (= *Kernos*, Suppl. 10), Liège-Athènes: CIERGA, p. 197-216.

Dion 1977 — Roger Dion, *Aspects politiques de la géographie antique*, Paris: Les Belles Lettres.

Divine Epiphanies… — Danuta Shantzer et Nanno Marinatos (éds.), Divine Epiphanies in the Ancient World, University of Illinois (= Illinois Classical Studies, 29-30 (2004-2005))

Dodds 1965 [1951] — E. R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris: Montaigne [tr. fr. par M. Gibson, éd. originnelle *The Greeks and the irrational*, Berkeley: University of California Press, = Sather Classical Lectures, 25].

Dowden 1979 — Ken Dowden, «Apollon et l'esprit dans la machine: Origines», *REG* 92, p. 293-318.

Dowden 1980 — Ken Dowden, «Deux notes sur les Scythes et les Arimpaspes», *REG* 93, p. 487-492.

Dowden 1992 — Ken Dowden, *The Uses of Greek Mythology*, London& New York: Routlegde.

Duchemin 1956 — Jacqueline Duchemin, *Pindare poète et prophète*, Paris: Les Belles Lettres.

Duchemin 1964 — Jacqueline Duchemin, «Errances et passions divines», *L'information littéraire* 16. 3, p. 110-116.

Duchemin 1978 — Jacqueline Duchemin, «La justice de Zeus et le destin d'Io: Regard sur les sources proche-orientales d'un mythe eschyléen», *REG* 91, p. 1-54.

Duchêne 1992 — Hervé Duchêne, «Initiation et élément marin en Grèce ancienne », dans *L'initiation*, II, p. 119-133.

Dumézil 1987 — Georges Dumézil, *Apollon sonore et autres essais. Esquisses de mythologie*, 2ème édition revue et corrigée, Paris: Gallimard.

Duplain-Michel 1992 — Nathalie Duplain-Michel, *Les chamanes grecs.* Thèse de 3ème cycle romand de Sciences religieuses sur le thème du dialogue interreligieux, sous la direction de Philippe Borgeaud, Genève.

Effenterre 1985 — Henri et Michelinne Van Effenterre, «Terre, ciel et mer dans l'iconographie de la glyptique créto-mycénienne», dans P. Darcque et J.-C. Poursat (éds.), *L'iconographie minoenne. Actes de la table ronde d'Athènes*, *21-22 avril 1983*, Paris: de Boccard (= *BCH*, Suppl. 11), p. 83-93.

Ekroth 2002 — Gunnel Ekroth, *The sacrificial rituals of Greek hero-cults in the Archaic to the early Hellenistic Period* (=*Kernos*, suppl. 12), Liège: CIERGA.

Eliade 1968² — Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris: Bibliothèque scientifique.

Ellinger 1993 — Pierre Ellinger, *La légende nationale phocidienne. Artémis, les situations extrêmes et les récits de guerres d'anéantissement* (= *BCH*, Suppl. 27), Paris-Athènes.

Endsjø 2000 — D. Ø. Endsjø, «To Lock up Eleusis: A Question of Liminal Space», *Numen* 47, p. 351-386.

Enright & Papalas 2002 — Michael J. Enright et Anthony J. Papalas, «The cosmic justice of hanging Hera», *SyllClass* 13, p. 19-33.

ÉP — Pierre Aubenque (sous la direction de), *Études sur Parménide*, 2 vol., Paris: Vrin, 1987.

Faraone 1991 — Cristopher A. Faraone, «The Agonistic Context of early Greek building spells», dans C. A. Faraone & D. Obbink (éds.), *Magika Hiera: Ancient Greek Magic and Religion*, Oxford: Oxford University Press, p. 3-32.

Farnell 1977² — L. R. Farnell, *The Cults of the Greek States*, New York.

Fattal 1998 — Michel Fattal, «Mythe et philosophie chez Parménide», *ÉL*, 2, p. 91-103.

Follet 2001 — Simone Follet, «Le sentier de la Raison (Platon, *Phédon*, 66b)», dans Michel Woronoff, Simone Follet et Jacques Jouanna (éds.), *Dieux, héros et médecins grecs*, Besançon: Presses universitaires franc-comtoises, p. 121-130.

Fontenrose 1978 — Joseph Fontenrose, *The Delphic oracle, its responses and operations, with a catalogue of responses*, Berkeley: University of California Press.

Fowler 1988 — Robert L. Fowler, «ΑΙΓ- in Early Greek Language and Myth», *Phoenix* 42. 2, p. 95- 113.

Frangeskou 2000 — Vassiliki Frangeskou, «Sacred Geography in the Homeric *Hymn to Apollo*», dans Anastasia Serghidou (coord.), *Δώρημα. A Tribute to the A. G. Leventis Foundation on the occasion of its 20th Anniversary*, Nicosia: The A. G. Leventis Foundation, p. 105-131.

Fränkel 1975 (1955) — Hermann Fränkel, *Early Greek Poetry and Philosophy: A History of Greek epic, lyric and prose to the middle of the fifth century* [tr. angl. par M. Hadas et J. Willis de: *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentum*: *eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts*, München: Beck, 1962²], New York : Harcourt Brace Jovanovich.

Fränkel 1930 — Hermann Fränkel, *Parmenidesstudien. Nachtrag von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen,* 1930, 153 - 194 (réimpr. in F. Tietze (éd.), *Wege und Formen des frühgriechischen Denkens: Literarische und philosophiegeschichtliche Studien,* Munich: Beck, 1955, 2e. éd, augm., 1960) [tr. angl. in R. E. Allen, D. J. Furley (éds.), *Studies in Presocratic Philosophy*, 2 vols., London: Routledge & K. Paul; New York: Humanities Press, 1970-1975, vol. II, p. 1 – 47].

Gager 1992 — John G. Gager, *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World*, Cambridge: Cambridge University Press.

Georgoudi 1996 — Stella Georgoudi, «Les Douze Dieux des Grecs: variations sur un thème», dans Stella Geourgoudi et Jean-Pierre Vernant (sous la dir.), *Mythes grecs au figuré de l'Antiquité au Baroc*, Paris: Gallimard (Coll. Le temps des images), p. 43-80.

Georgoudi 1998 — Stella Georgoudi, «La mer, la mort et le discours des épigrammes funéraires», *Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione di archeologia e storia antica*, X, p. 53-61.

Gernet 1928 — Louis Gernet, «Frairies antiques», *REG* 41, p. 313-359.

Gernet 1982 [1968] — Louis Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris: Flammarion.

Gill 1974 — David Gill, «*Trapezomata*: A Neglected Aspect of Greek Sacrifice», *HThR* 67, p. 117-137.

Gill 1991 — David Gill, *Greek Cult Tables*, New York: Garland.

Glotz 1904 — Gustave Glotz, *L'ordalie dans la Grèce primitive. Étude de droit et de mythologie*, Paris: Albert Fontemoing, Éditeur [repr. New York: Arno Press, 1979].

Glotz 1906 — Gustave Glotz, *Études sociales et juridiques sur l'Antiquité grecque*, Paris: Librairie Hachette.

Gottschalk 1980 — H. B. Gottschalk, *Heraclides of Pontus*, Oxford: Clarendon Press, 1980.

Graf 1985 — Fritz Graf, *Nordionische Kulte: Religionsgeschichtliche und epigraphische Untersuchungen zu den Kulten von Chios, Erythrai, Klazomenai und Pkokaia* (= Bibliotheca Helvetica Romana, 21), Rome: Istituto Svizzero.

Graf 1999 — Fritz Graf, «Mythical Production: Aspects of Myth and Technology in Antiquity», dans Buxton 1999: 317-328.

Graf 2004 — Fritz Graf, «Trick or Treat ? On Collective Epiphanies in Antiquity», *ICS* 29 (= *Divine Epiphanies…*), p. 111-130.

Green 1963 — Thomas McLernon Greene, *The descent from heaven. A study in epic continuity*. New Haven-London: Yale University Press.

Griffith 2006 — Mark Griffith, «Horsepower and Donkeywork: Equids and the Ancient Greek Imagination», *CPh* vol. 101. 3, p. 185-246 (part I) et vol. 101. 4, p. 307-358 (part II).

Griffith 1997 — R. Drew Griffith, «Homeric and the Celestial Nile», *AJPh* 118. 3, p. 353-362.

Groningen 1958 — Abraham Bernhard Van Groningen, *La composition littéraire archaïque grecque: procédés et réalisations*, Amsterdam: Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij (= Verhandelingen der Kononklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Afd. Letterkunde. Nieuwe reeks; deel 65, no. 2).

Guillaume 1984 — Gustave Guillaume, *Temps et vérité. Théorie des aspects, des modes et des temps*, suivi de *L'architectonique du temps dans les langues classiques*, Paris: Librairie Honoré Champion.

Hägg 1992 — Robin Hägg (éd.), *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods. Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult, organised by the Swedish Institute at Athens and the European Cultural Centre of Delphi, Delphi, 16-18 November 1990* (= Kernos, Suppl. 1), Athènes & Liège.

Hainsworth 1982 — J. B. Hainsworth, *Omero. Odissea* II, Milan: Arnoldo Mondadori.

Halm-Tisserant 1993 — Monique Halm-Tisserant, *Cannibalisme et immortalité. L'enfant dans le chaudron en Grèce ancienne*, Paris: Les Belles Lettres (Coll. Vérité des mythes).

Hamilton 1992 — Richard Hamilton, *Choes and Anthesteria. Athenian Iconography and Ritual*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Harmelin 2000 — Jean-Georges Harmelin, «Le corail rouge de Méditerranée: quelques aspects de sa biologie et de son écologie», dans *Corallo…*, p. 11-20.

Hartog 1991 — François Hartog, *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, nouv. éd. rev. et aug., Paris: Gallimard (Bibliothèque des Histoires).

Haspels 1936 — C. H. E. Haspels, *Attic Black-figured Lekythoi*, Paris: E. de Boccard.

Hedreen 2004 — Guy Hedreen, «The Return of Hephaistos, Dionysiac procession ritual and the creation of a visual narrative», *JHS* 124.1, p. 38-64.

Hermary 2000 — Antoine Hermary, «Le corail dans le monde grec antique : les témoignages archéologiques », dans *Corallo…*, p. 135-138.

Hinge 2005 — George Hinge, «Herodot zur skythischen Sprache : Arimaspen, Amazonen, und die Entdeckung des Schwarzen Meeres», *Glotta* 81, p. 86-115 (disponible en ligne à l'adresse suivante: Herodot

zur skythischen Sprache: Arimaspen, Amazonen und die Entdeckung des Schwarzen Meeres.

Hinge 2006 — George Hinge, «Dionysus and Heracles in Scythia», version élargie d'un texte présenté et publié en danois sous le titre «Sjaelevandring Skythien tur-retur», in P.G. Bilde & J.M. Højte (éds.), *Mennesker og guder ved Sortehavets kyster*. Århus, 11-27. L'article traduit en anglais est disponible en ligne à l'adresse suivante: http://herodot.georgehinge.com/orph.html

Hommel 1980 — Hildebrecht Hommel, *Der Gott Achilleus*, Heidelberg (=*Sitz.- Ber. Heidelb. Ak.*, Phil.-hist. Kl., 1980, 1).

Van Hooff 1990 — Anton J. L. Van Hooff, *From autothanasia to suicide: self-killing in classical antiquity*, London- New York: Routledge.

Horrocks 1984 — Geoffrey C. Horrocks, *Space and Time in Homer. Prepositional and Adverbial Particles in the Greek Epic*, Salem, New Hampshire: Ayer Company (= Monographs in Classical Studies), Revision of Thesis (Ph.D.)-Cambridge, 1978.

Hubbard 1985 — Thomas K. Hubbard, *The Pindaric Mind. A Study of Logical Structure in Early Greek Poetry*, Leiden: Brill, 1985 (= *Mnemosyne.* Bibliotheca Classica Batava, Supplementum 85).

Humbert 1960 — Jean Humbert, *Syntaxe grecque*, Paris: Klincksieck, 3e éd. rev. et augm.

Hurst 1984 — André Hurst, «Aspects du temps chez Pindare», dans *Entretiens sur l'Antiquité classique. Pindare*, Vandoeuvres-Genève: Fondation Hardt, p. 155-205.

Huxley 1986 — G. Huxley, «Aristeas and the Cyzicene», *GRBS* 27, p. 151-155.

Ivantchik 1993 — Askold Ivantchik, «La datation du poème *L'Arimaspée* d'Aristéas de Proconnèse», *AC* 62, p. 35-67.

L'initiation — *L'intiation. Actes du colloque international de Montpellier, 11-14 avril 1991*, 2 vols. Montpellier: Publications de la Recherche de l'Université Paul-Valéry, 1992.

Jacq 1986 — Christian Jacq, *Le voyage dans l'autre monde selon l'Égypte ancienne. Épreuves et métamorphoses du mort d'après les* Textes des Pyramides *et les* Textes des Sarcophages, Paris : Éditions du Rocher.

Jaillard 2007 — Dominique Jaillard, *Configurations d'Hermès. Une «théogonie» hermaïque*, Liège: CIERGA (= *Kernos*, Suppl. 17).

Jameson *et al.*1993 — M. H. Jameson, D. R. Jordan, and R. D. Kotansky, *A Lex Sacra from Selinous* (= *GRBS* Monographs, 11).

Jameson 1994 — M. H. Jameson, «Theoxenia», dans Robin Hägg (éd.), *Ancient Greek cult practice from the epigraphical evidence. Proceedings of the Second International Seminar on ancient Greek cult, organised by the Swedish Institute at Athens, 22-24 November 1991* (= ActaAth-8°, 13), Stockholm, p. 35-57.

Jeanmaire 1939 — Henri Jeanmaire, *Couroi et courètes: Essai sur l'education spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'Antiquité hellénique*, Lille: Bibliothèque universitaire (= Travaux et mémoires de l'Université de Lille, 21).

Jouanna 2006 — Jacques Jouanna, «Homme d'exception et homme d'élection chez Pindare et Sophocle», dans Michel Fartzoff, Évelyne Geny et Élisabeth Smadja (éds.), *Signes et destins d'élection dans l'Antiquité. Colloque international de Besançon- 16-17 novembre 2000*, Presses Universitaires de Franche-Comté.

Kahil 1994 — Lilly Kahil, «Bains de statues et de divinités», dans L'eau, la santé et la maladie dans le monde grec. Actes du colloque, 25-27 novembre 1992, Centre de recherche «Archéologie et systèmes d'information» et URA 1255 «Médecine grecque» (= BCH Suppl. 28), p. 217-223.

Kallipolitis-Feytmans 1970 — Denise Kallipolitis-Feytmans, «Déméter, Coré et les Moires sur des vases corinthiens», *BCH* 94. 1, p. 45-65.

Kahn 1978 — Laurence Kahn, *Hermès passe ou les ambiguïtés de la communication*, Paris: François Maspero.

Kardulias 2001 — Dianna Rhyan Kardulias, «Odysseus in Ino's veil: feminine headdress and the hero in *Odyssey* 5», *TAPhA* 131, p. 23-51.

Kavoulaki 2000 — Athena Kavoulaki, «The Ritual Performance of a *Pompê*: Aspects and Perspectives», *in* Anastasia Serghidou (coord.), *Δώρημα. A Tribute to the A. G. Leventis Foundation on the occasion of its 20th Anniversary*, Nicosia: The A. G. Leventis Foundation, p. 145-158.

Kingsley 1995 — Peter Kingsley, *Ancient Philosophy, Mystery and Magic: Empedocles and Pythagorean Tradition*, Oxford-New York: OUP Clarendon Press.

Kirk 1985 — G. S. Kirk (éd. gén.), *The Iliad. A Commentary*, 6 v., Cambridge-New York : Cambridge University Press.

Kyrieleis 1998 — H. Kyrieleis, «Offerings of 'Common Man' in the Heraion at Samos», dans R. Hägg, N. Marinatos, G. C. Nordquist (éds.), *Early Greek Cult Practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at Swedish Institute at Athens, 26-29 June, 1986,* Stockholm, p. 215-222.

(Koch) Piettre 1996a — Renée Piettre, *Le corps des dieux dans les épiphanies divines en Grèce ancienne*, Ph. diss., ÉPHE 5ème Section: Sciences religieuses (microfilme).

Koch Piettre 1996b — Renée Koch Piettre, «Le dauphin comme hybride dans l'univers dionysiaque», *Uranie* 6, p. 7-36.

Koch Piettre 1998 — Renée Koch Piettre, «Oneiros, le dieu-songe», *Uranie* 8, p. 115-140.

Koch Piettre 2005 — Renée Koch Piettre, «Précipitations sacrificielles en Grèce ancienne», dans *La cuisine et l'autel...*, p. 77-98.

La cuisine et l'autel — Stella Georgoudi, Renée Koch Piettre et Francis Schmidt (éds.), *La cuisine et l'autel. Les sacrifices en questions dans les sociétés de la Méditerranée ancienne* (= Bibliothèque de l'ÉHESS, 124), Turnhout: Brepols, 2005.

Lallemand 1988 — André Lallemand, «Le parfum comme signe fabuleux dans les pays mythiques», dans *Peuples et pays mythiques*, p. 73-90.

Lambin 2004 — Gérard Lambin, «L'épisode d'Inô-Leucothéa (*Odyssée*, chant V, vers 333-353)», *BAGB* no. 2, p. 97-110.

Larson 1995 — Jennifer Larson, *Greek Heroine Cults*, Madison: University of Wisconsin Press.

Laurot 2005 — Bernard Laurot, «Poséidon chez Pindare, Bacchylide et Eschyle», dans *Nommer les dieux…*, p. 503-511.

Lecompte Lapp 2003 — Catherine Lecompte Lapp, «Grues, étoiles et taureaux: images de navigation antique», *AC* 72, p. 1-23.

Leduc 1995a — Claudine Leduc, «Mythologie, theologie et semiologie en pays grec», dans *Discours religieux dans l'Antiquité (= Lire les polythéismes*, 4), Besançon-Paris, p. 131-150.

Leduc 1995b — Claudine Leduc, «Une theologie du signe en pays grec. L'*Hymne homérique à Hermès*; commentaire des vers 1-181», *RHR* 212, p. 5-49.

Lenfant 1999 — Dominique Lenfant, «Monsters in Greek Ethnography and Society in the Fifth and Fourth Centuries *BCE*», dans Buxton 1999: 197-214.

Létoublon& De Lamberterie 1980 — Françoise Létoublon et Charles de Lamberterie, «La roue tourne», *RPh* 54. 2, p. 305-326.

Létoublon 1985 — Françoise Létoublon, *Il allait, pareil à la nuit. Les verbes de mouvement en grec: supplétisme et aspect verbal*, Paris: Klincksieck.

Leurini 2000 — Luigi Leurini, «Il corallo nei testi greci e latini», dans *Corallo*…, p. 81-97.

Lindenlauf 2003 — Astrid Lindenlauf, «The sea as a place of no return in Ancient Greece», *World Archeology* 35. 3, p. 416-433.

Lindsay 1965 — Jack Lindsay, *The Clashing Rocks. A Study of Early Greek Religion and Culture and the Origins of Drama*, Londres: Shapman and Halls.

Lloyd 1966 — G. E. R. Lloyd, *Polarity and Analogy: Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*, Cambridge: Cambridge University Press.

Lloyd-Jones 1971 — Hugh Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus*, Berkeley-University of California Press (= Sather Classical Lectures, v. 41).

Long 1987 — Charlotte R. Long, *The twelve gods of Greece and Rome*, Leiden: Brill (= Études préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain, 107).

Loprieno 2007 — Antonio Loprieno, «Das religioese Zeichen und die Gefahr des Sakralen in aegyptischen Schriftum», dans Bierl *et al.* 2007.

Loraux 1985 — Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris: Hachette.

Luck-Huyse 1997 — Karin Luck-Huyse, *Der Traum vom Fliegen in der Antike*, Stuttgart: Franz Steiner (= *Palingenesia*, LXII).

Macris 2006 — Constantinos Macris, «Becoming divine by imitating Pythagoras», *Mètis* N. S. 4, p. 297-329.

Magdelaine 2000 — Caroline Magdelaine, «Le corail dans la littérature médicale de l'Antiquité gréco-romaine du Moyen Âge», dans *Corallo*…, p. 239-253.

Malkin 1987 — Irad Malkin, *Religion and Colonization in Ancient Greece*, Leiden-New York: Brill (= Studies in Greek and Roman Religion, 3).

Malkin 2000 — Irad Malkin, «La fondation d'une colonie apollinienne: Delphes et l'*Hymne homérique à Apollon*», in A. Jacquemin (éd.), *Delphes cent ans après la Grande fouille. Essai de bilan*. *Actes du Colloque international organisé par l'École Française d'Athènes, Athènes-Delphes, 17-20 septembre 1992*, Paris: De Boccard (= *BCH*, suppl. 36), p. 69-77.

Malkin 2001 — Irad Malkin, «L'*Odyssée* et les Nymphes», *Gaia* 5 (sans pagination), consulté en ligne à l'adresse suivante: http://www.u-grenoble3.fr/homerica/projet/malkin/malkin.html#r1

Marinatos 2004 — Nanno Marinatos, «The Character of Minoan Epiphanies», in *Divine Epiphanies*…(= *ICS* 29), p. 25-42.

Martin 2004 — Michaël Martin, «Le matin des Hommes-Dieux : Étude sur le chamanisme grec», *Folia Electronica Classica* 8 (2004), sans

pagination, disponible en ligne à l'adresse suivante: http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/08/mytho.html

Meeks 2000 — Dimitri Meeks, «Le corail dans l'Égypte ancienne», dans *Corallo*…, p. 99-119.

Mercier 2006 — Stéphane Mercier, «Par-delà les Scythes et au sud des Hyperboréens. Aristéas de Proconnèse et les *Arimaspées*, entre mythe et réalité », *Folia Electronica Classica*, t. 11, janvier-juin 2006, consulté en ligne à l'adresse suivante : http://bcs.fltr.ucl.ac.be/fe/11/aristeas.pdf.

Meuli 1975 (1935) — K. Meuli, «Scythica», *Hermes* 70 (1935), p. 121-176, repris en *id.*, *Gesammelte Schriften*, 2 vols. Basel & Stuttgart 1975: II, 817-879.

Miller 1986 — A. M. Miller, *From Delos to Delphi: a Literary Study of the Homeric Hymn to Apollo*, Leiden: Brill (= *Mnemosyne*, suppl. 93).

Monbrun 2007 — Philippe Monbrun, *Les voix d'Apollon. L'arc, la lyre et les oracles*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Moreau 1979 — Alain Moreau, «L'attelage et le navire: la rencontre de deux thèmes dans l'oeuvre d'Eschyle», *RPh* 53, p. 98-115.

Moreau 1999 — Alain Moreau, *Mythes grecs. I. Origines*, Montpellier: Université Paul-Valéry.

Moret 1997 — Pierre Moret, «*Planesiai*, îles erratiques de l'Occident grec», *REG* 110, p. 25-56.

Moreux 1967 — Bernard Moreux, «La nuit, l'ombre et la mort chez Homère», *Phoenix* 21. 4, p. 237-272.

Morizot 2000 — Yvette Morizot, «Autour d'un char d'Artémis», dans Pascale Linant de Bellefonds et al. (dir.), *Agathos daimon: mythes et cultes. Études d'iconographie en l'honneur de Lilly Kahil*, Athènes: École française d'Athènes (= *BCH* Suppl. 38), p. 383-392.

Most 1987 — Glenn W. Most, «Alcman's 'Cosmogonic' Fragment (fr. 5 Page, 81 Calame)», *CQ* 37, p. 1-19.

Motte 1973 — André Motte, *Prairies et jardins de la Grèce antique. De la religion à la philosophie*, Bruxelles: Académie Royale de Belgique.

Mugler 1963 — Charles Mugler, *Les origines de la science grecque chez Homère. L'homme et l'univers physique*, Paris: Klincksieck.

Nagy 1979 — G. Nagy, *The Best of the Achaeans*. *Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore-London: Johns Hopkins University Press.

Ninck 1921 — Martin Ninck, *Die Bedeutung des Wassers in Kult und Leben der Alten*, Leipzig (=*Philologus*, Suppl. Bd. XIV, Heft II).

Nommer les dieux… — N. Belayche, P. Brulé, G. Freyburger, Y. Lehmann, L. Pernot, F. Prost (éds.), *Nommer les dieux. Théonymes, épithètes, épiclèses dans l'Antiquité* (Recherches sur les rhétoriques religieuses, 5), Turnhout: Brepols, 2005.

Novaro-Lefèvre 2000 — Daniela Novaro-Lefèvre, «Le culte d'Héra à Pérachora (VIIIe-VIe s. av. J.-C.): essai de bilan», *REG* 113, p. 42-69.

Onians 1951 — R. B. Onians, *The Origins of European Thought About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate*, Cambridge: Cambridge University Press.

Page 1979 — Denys Page, *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford& Toronto: Clarendon Press, Oxford University Press.

Parker 1983 — Robert Parker, *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford : Clarendon Press.

Parker 2002 — Robert Parker, «Cult of Aphrodite Pandamos and Pontia on Cos», in H. F. J. Horstmanshoff, H. W. Singor, F. T. Van Straten *et al*. (éds.), *Kykeon: Studies in Honour of H. S. Versnel*, Leiden and Boston: Brill, p. 143-160.

Penglase 1994 — Charles Penglase, *Greek Myths and Mesopotamia. Parallels and Influence in the* Homeric Hymns *and Hesiod*, London& New York: Routledge.

Péron 1974 — Jacques Péron, *Les images maritimes de Pindare*, Paris: Klincksieck.

Peuples et pays mythiques — François Jouan et Bernard Deforge (éds.), *Peuples et pays mythiques. Actes du Ve Colloque du Centre de Recherches Mythologiques de l'Université de Paris X (Chantilly, 18-20 septembre 1986)*, Paris: Les Belles Lettres, 1988.

Pirenne-Delforge 1994 — Vinciane Pirenne-Delforge, *L'Aphrodite grecque: Contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*, Athènes –Liège: CIERGA.

Pironti 2005 — Gabriella Pironti, «Au nom d'Aphrodite: réflexions sur la figure et le nom de la déesse née de l'*aphros*», dans *Nommer les dieux…*, p. 129-142.

Pironti 2007 — Gabriella Pironti, *Entre ciel et guerre. Figures d'Aphrodite en Grèce ancienne* (Kernos, suppl. 18), Liège: CIERGA.

Polignac 1997 — François de Polignac, «Héra, le navire et la demeure: offrandes, divinité et société en Grèce archaïque», dans Juliette de la Genière (éd.), *Héra: images, espaces, cultes. Actes du colloque international du Centre de recherches archéologiques de l'Université de Lille III et de l'Association P.R.A.C., Lille, 29-30 novembre 1993*, Naples: Centre Jean Bérard, p. 113-122.

Pomey 2000 — Patrice Pomey, «Un témoignage récent sur la pêche au corail à Marseille à l'époque archaïque», dans *Corallo…*, p. 37-39.

Pòrtulas 1985 — Jaume Pòrtulas, «La condition héroïque et le statut religieux de la louange», dans *Pindare. Huit exposés suivis de discussions*, *Entretiens sur l'Antiquité classique*, t. 31. Vandoeuvres-Genève, 21-26 août 1984, Fondation Hardt, p. 207-243.

Préaux 1968 — Claire Préaux, «L'élargissement de l'espace et du temps dans la pensée grecque», Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques de l'Académie Royale de Belgique, 54, p. 208-267.

Prier 1976 — Raymond Adolf Prier, *Archaic Logic: Symbol and Structure in Heraclitus, Parmenides,and Empedocles*, Mouton: The Hague – Paris.

Ramnoux 1960 — Claire Ramnoux, «L'amour du lointain», *Revue de la Mediterrannnée*, 18 (1960), p. 439-459.

Reinach 1906 — Salomon Reinach, «Les Théoxénies et le vol des Dioscures», dans *id. Cultes, mythes et religions*, II, Paris: Éd. Ernest Leroux, p. 42-57.

Ridder 1898 — André de Ridder, «Bases de statuettes portées par des animaux», *BCH* 22, p. 201-232.

Rijksbaron 2007 — Rijksbaron, Albert, *The Syntax and Semantics of the Verb in Classical Greek. An Introduction*, 3rd ed., Chicago: University of Chicago Press.

Rocca-Serra 1969 — G. Rocca-Serra, «La mer, agent thérapeutique dans l'antiquité classique», *Archives internationales d'histoire des sciences* 22, p. 17-44.

Rohde 1952 — Erwin Rohde, *Psyché. Le culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance à l'immortalité*, Paris.

Rondi-Constanzo 1997 — Cecilia Rondi-Constanzo, «Corail de Béziers, du Midi de la Gaule et de Méditerranée entre le VIe et le IIIe s. av. J.- C.», dans D. Ugolini (dir.), *Languedoc occidental protohistorique. Fouilles et recherches récentes (VIe-IVe s.. av. J.-C.)* (= Travaux du Centre Camille Jullian, 19), Aix-en-Provence, p. 197-239.

Rondi-Constanzo& Ugolini 2000 — Cecilia Rondi-Constanzo et Daniela Ugolini, «Le corail dans le bassin nord-occidental de la Méditerranée entre le VIe et le IIe s. av. J.-C.», dans *Corallo*…, p. 177-191.

Rosenmeyer 1991 — Patricia A. Rosenmeyer, «Simonides' Danae Fragment Reconsidered», *Arethusa* 24, p. 5-29.

Rudhardt 1971 — Jean Rudhardt, *Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque*, Berne: Francke (= Société suisse des sciences humaines. Travaux, 12).

Rudhardt 1992 — Jean Rudhardt, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, 2ème éd., Paris: Picard.

Sale 1987 — William Merritt Sale, «The Formularity of the Place Phrases of the *Iliad* », *TAPhA* 117, p. 21-50.

Savignoni 1899 — L. Savignoni, «On Representations of Helios and of Selene», *JHS* 19, p. 265-272.

Schnapp-Gourbeillon 1981 — Annie Schnapp-Gourbeillon, *Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*, Paris: François Maspero (Coll. Textes à l'appui).

Schefold 1992 (1978) — Karl Schefold, *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art* [*Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, Munich: Hirmer Verlaf, 1978, trad. angl. par A. Griffiths], Cambridge.

Séchan 1955 — Louis Séchan, «Légendes grecques de la mer», *BAGB*, no. 4, p. 3-47.

Segal 1994 — Charles Segal, *Singers, Heroes, and Gods in the Odyssey.* Ithaca: Cornell University Press.

Sergent 2002 — Bernard Sergent, «Les Phéaciens avant l'*Odyssée* », dans André Hurst et Françoise Létoublon (textes réunis par), *La mythologie de l'*Odyssée. *Hommage à Gabriel Germain*, Génève: Droz, p. 199-219.

Siebert 2005 — Gérard Siebert, «Nommer Hermès dans la tragédie grecque», dans *Nommer les dieux…*, p. 263-269.

Sinn 1993 — Ulrich Sinn, «Greek Sanctuaries as places of refuge», dans Nanno Marinatos & Robin Hägg (éds.), *Greek Sanctuaries. New Approaches*, London& New York: Routledge, p. 88-109.

Sissa & Detienne 1989 — Giulia Sissa et Marcel Detienne, *La vie quotidienne des dieux grecs*, Paris: Hachette.

Slatkin 1986a — Laura Slatkin, «Genre and Generation in the *Odyssey*», *Mètis* I. 2, p. 259-268.

Slatkin 1986b — Laura Slatkin, «The Wrath of Thetis», *TAPhA* 116 (1986), p. 1-24.

Slatkin 1991 — Laura Slatkin, *The Power of Thetis*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

Somville 1984 — Pierre Somville, «Le dauphin dans la religion grecque», *RHR* 201.1, p. 3-24.

Sourvinou-Inwood 1991 — Christiane Sourvinou-Inwood, *«Reading» Greek Culture. Texts and Images, Rituals and Myths*, Oxford-Toronto: Oxford University Press, Clarendon Press.

Strauss Clay 1989 — Jenny Strauss Clay, *The Politics of Olympus: Form and Meaning in the Major Homeric Hymns*, Princeton: Princeton University Press.

Strauss Clay 1994 — Jenny Strauss Clay, «Tendenz and Olympian Propaganda in the *Homeric Hymn to Apollo*», dans Jon Solomon (éd.), *Apollo: Origins and Influences*, Tucson: University of Arizona Press, p. 23-36.

Suárez de la Torre 2002 — Emilio Suárez de la Torre, «La «rationalité» des mythes de Delphes: les dieux, les héros, les médiateurs», *Kernos* 15, p. 155-178.

Svenbro 2005 — Jesper Svenbro, «La *thusia* et le partage. Remarques sur la 'destruction' par le feu dans le sacrifice grec», dans *La cuisine et l'autel*…, p. 217-225.

Tarán 1965 — Leonardo Tarán, *Parmenides. A text with translation, comentary and critical essays*, Princeton (NJ): Princeton University Press.

Tassignon 2003 — Isabelle Tassignon, «Dionysos et les *Katagôgies* d'Asie Mineure», dans André Motte et Charles Marie Ternes (éds.), *Dieux, fêtes, sacré dans la Grèce et la Rome antiques*, Turnhout: Brepols (= Homo Religiosus, série II, 2), p. 81-99.

Tassignon 2005 — Isabelle Tassignon, «*Naturalia* et *curiosa* dans les sanctuaires grecs», dans Véronique Dasen et Marcel Piérart (éds.), *Idia kai dèmosia. Les cadres «privés» et «publics» de la religion grecque antique* (= *Kernos*, Suppl. 15), Liège: CIERGA, p. 289-303.

Thalmann 1984 — William G. Thalmann, *Conventions of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry*, Baltimore: John Hopkins University Press.

Thompson 1966 [1936] — D'Arcy Wentworth Thompson, *A Glossary of Greek Birds*, Hildesheim: Olms (réimpression).

Verdenius 1960 — W. J. Verdenius, «L'association des idées comme principe de composition dans Homère, Hésiode, Théognis», *REG* 73, p. 345-361.

Vermeule 1979 — Emily Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley: University of California Press (= Sather Classical Lectures, 46).

Vernant 1965 — Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs: Études de psychologie historique*, Paris: François Maspero.

Vian 1944 — Francis Vian, «Les Géants de la Mer», *RA* 22, p. 97-117.

Vian 1951 — Francis Vian, *Répertoire des gigantomachies figurées dans l'art grec et romain*, Paris: Klincsieck.

Vidal-Naquet 1981 — Pierre Vidal-Naquet, *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris: François Maspero.

Wachsmuth 1967 — Dietrich Wachsmuth, *Pompinos ho daimon: Untersuchung zu den antiken Sakralhanlungen bei Seereisen*, Berlin.

Walter 1995 — Henry J. Walter, *Theseus and Athens*, New York: Oxford University Press.

Wagner 2005 — Marc-André Wagner, *Le cheval dans les croyances germaniques. Paganisme, christianisme et traditions*, Paris: Honoré Champion (= Nouvelle Bibliothèque du Moyen-Âge, 73).

Watkins 1985 — Calvert Watkins, *The American heritage dictionnary of Indo-European roots*, Boston.

Weil 1894 — Henri Weil, «Un nouvel hymne à Apollon», *BCH* 18, p. 345-362.

West 1971 — Martin L. West, «The cosmology of Hippocrates' *De Hebdomadibus*», *CQ* n. s. 21, p. 365-388.

Will 1951 — Érnest Will, «Dodekathéon et Panthéon», *BCH* 75, p. 233-240.

Yalouris 1953 — Nicolas Yalouris, «ΠΤΕΡΟΕΝΤΑ ΠΕΔΙΛΑ», *BCH* 77, p. 293-321.

Yalouris 1980 — Nicolas Yalouris, «Astral Representations in the Archaic and Classical Periods and their Connection with Literary Sources», *AJA* 84. 3, p. 313-318.

Young 1968 — David C. Young, *Three Odes of Pindar: A Literary Study of Pythian 11, Pythian 3, and Olympian 7* (Mnemosyne Suppl., 9), Leiden, 1968.

Zografou 1997 — Athanassia Zografou, «Hécate et Hermès. Passages et vols de chiens», *Uranie* 7, p. 173-191.